Library of

Wellesley College.

NON MINISTRARI SED MINISTRARE.

Purchased from
Dean Fund

No. 165447

Date Due

JAN 17 1972			

Library Bureau Cat. no. 1137

LES MAITRES DE LA MUSIQUE
Publiés sous la direction de M. JEAN CHANTAVOINE

Louis Laloy

Rameau

TROISIÈME ÉDITION

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN.

RAMEAU

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN

LES MAITRES DE LA MUSIQUE

ÉTUDES D'HISTOIRE ET D'ESTHÉTIQUE

Publiées sous la direction de M. Jean CHANTAVOINE

Collection honorée d'une souscription du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Chaque volume in-8° écu de 250 pages environ, 3 fr. 50

Publiés :

Palestrina, par MICHEL BRENET, 4e édition.
César Franck, par VINCENT D'INDY, 8e édition.
J.-S. Bach, par ANDRÉ PIRRO, 5e édition.
Beethoven, par JEAN CHANTAVOINE, 8e édition.
Mendelssohn, par CAMILLE BELLAIGUE, 3e édition.
Smetana, par WILLIAM RITTER.
Rameau, par LOUIS LALOY, 3e édition.
Moussorgski, par M.-D. CALVOCORESSI, 2e édition.
Haydn, par MICHEL BRENET, 2e édition.
Trouvères et troubadours, par PIERRE AUBRY, 2e édit.
Wagner, par HENRI LICHTENBERGER, 5e édition.
Gluck, par JULIEN TIERSOT, 4e édition.
Liszt, par JEAN CHANTAVOINE, 3e édition.
Gounod, par CAMILLE BELLAIGUE, 3e édition.
Hændel, par ROMAIN ROLLAND, 3e édition.
Lully, par LIONEL DE LA LAURENCIE.
L'art grégorien, par AMÉDÉE GASTOUÉ, 2e édition.
Victoria, par HENRI COLLET.
Les Créateurs de l'Opéra-Comique français, par G. CUCUEL.
Mozart, par HENRI DE CURZON.
Meyerbeer, par LIONEL DAURIAC.
Schütz, par ANDRÉ PIRRO.
Jean-Jacques Rousseau, par JULIEN TIERSOT.
Brahms, par P. LANDORMY.
Un Demi-Siècle de Musique Française. *Entre les deux Guerres* (1870-1918), par JULIEN TIERSOT.

En préparation :

Grétry, par PIERRE AUBRY. — **Schumann**, par VICTOR BASCH. — **Orlande de Lassus**, par VAN DEN BORREN. — **Grieg**, par GEORGES HUMBERT. — **Chopin**, par LOUIS LALOY. — **Weber**, par CHARLES MALHERBE. — **Berlioz**, par P.-M. MASSON. — **Schubert**, par GASTON CARRAUD, ETC., ETC.

DU MÊME AUTEUR

Aristoxène de Tarente et la musique de l'Antiquité, suivi d'un *Lexique d'Aristoxène*. Un vol. gr. in-8° de 371-XLII pp. — Paris, Société française d'Imprimerie et de Librairie.

Claude Debussy. Paris, Société des Bibliophiles fantaisistes.

PRINTED IN FRANCE

LES MAITRES DE LA MUSIQUE

RAMEAU

PAR

LOUIS LALOY

TROISIÈME ÉDITION

PARIS
LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1919

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous pays.

165447
ML 410
.R2
L76

JEAN-PHILIPPE RAMEAU

LA VIE

Jean-Philippe Rameau n'était pas porté aux confidences : à côté de ses œuvres, éclatantes de franchise et d'audace, il sut toujours garder le secret de sa vie, obscure, solitaire, impénétrable. Aussi, lorsqu'il mourut, ses panégyristes se trouvèrent-ils fort embarrassés : tout ce qu'on savait de lui se réduisait à peu près aux dates des premières représentations de ses opéras, ballets, divertissements et pastorales. Mais Rameau avait cinquante ans lorsqu'il commença d'écrire pour le théâtre. Comment avait-il vécu jusque-là ? Lui seul eût pu le dire, et il s'en était bien gardé. « L'ignorance absolue où l'on est de tous les événements de sa vie pendant près de cinquante ans », dit Chabanon [1], l'ami de ses dernières années, « fait voir

1. *Éloge de M. Rameau.* Paris, Lambert, 1764, p. 52.

qu'il s'ouvrait peu, qu'il parlait peu de lui-même, soit avec ses amis, soit au sein de sa famille. »

Chabanon, qui fut un des premiers à entreprendre l'éloge funèbre du grand homme, s'abstint donc sagement de toucher à sa biographie : il se contenta d'étudier ses œuvres, non sans profondeur du reste, et de divulguer quelques traits dont il avait été lui-même le témoin. C'est bien ainsi que Rameau voulait être jugé. Le médecin Maret, secrétaire perpétuel de l'Académie des sciences, arts et belles-lettres de Dijon, chargé par son corps d'écrire l'éloge du glorieux confrère, n'imita point cependant la réserve de Chabanon. Il voulut soulever le voile que Rameau avait jeté sur sa vie, et pour en venir à bout il s'était adressé à toutes les personnes en état de lui donner des éclaircissements : « à MM. de Féligonde, secrétaire perpétuel de l'Académie de Clermont en Auvergne, l'un de nos académiciens honoraires [1]; Venevault, peintre de l'Académie royale de peinture et de sculpture à Paris, l'un de nos associés, Balbâtre, organiste de Notre-Dame de Paris », et aussi à Piron, dont il reçut une réponse ironique, bien faite pour le déconcerter [2]. Malgré les renseignements ainsi

1. Comme on le verra plus loin, Rameau avait par deux fois passé en cette ville.

2. Aussi ne l'a-t-il pas publiée : elle se retrouva dans ses

recueillis, il n'arriva pas à reconstituer de façon certaine et suivie l'existence du musicien ; et son récit, fort incomplet [1], a été le canevas sur lequel Fétis a brodé ses amplifications oratoires.

De récents travaux ont permis d'élucider plusieurs obscurités : ce sont le petit ouvrage trop oublié de M. Arthur Pougin [2], les articles de de MM. Michel Brenet [3], Henri Quittard [4], Ch. Malherbe [5] et Lionel de la Laurencie [6] ; ce dernier surtout éclaire de documents inespérés la vie privée et en particulier la vie pratique du musicien.

Grâce aux patients efforts de l'érudition française, nous connaissons aujourd'hui Rameau bien mieux que ses contemporains eux-mêmes ; l'indifférence des archives nous a admis dans cette familiarité qu'il n'accordait à personne ; nous savons le compte de sa fortune, le taux de ses placements, l'état de sa garde-robe, la situation de sa famille : nous avons, puisque tel est

papiers, après sa mort. Voir Michel Brenet, dans la *Rivista musicale italiana*, 1902, II, p. 658 et suiv.

1. *Eloge historique de M. Rameau*. Dijon, Causse ; Paris, Delalain, 1766.

2. *Rameau*. Essai sur sa vie et ses œuvres. Paris, Decaux, 1876.

3. *Guide musical*, 1898, et *Rivista musicale italiana*, 1902-3.

4. *Revue musicale*, février-mai 1902.

5. Rameau. *Œuvres*. T. Ier. Paris, Durand et fils.

6. *Mercure musical*, 15 juin 1907.

le devoir de la postérité, forcé les portes de sa maison et violé sa sépulture.

*
* *

Il était né le 25 septembre 1683, à Dijon, au n° 5 de la Cour Saint-Vincent, dans la rue Saint-Michel [1]; son père, Jean Rameau, était organiste, probablement à l'église de Saint-Étienne, où le baptême fut célébré le même jour ; sa mère était née Claudine de Martinécourt, et se vantait d'avoir eu des ancêtres aux croisades, ce qui n'est pas bien sûr. Le parrain était « noble Jean-Baptiste Lantin, écuyer, sieur de Montagny, conseiller du Roy au Parlement de Bourgogne », la marraine « demoiselle Anne-Philippe Valon, fille de M. Richard Valon, chevalier, seigneur de Mimeure et de Vouges, cy-devant conseiller au Parlement ». C'est donc la noblesse de robe qui tint sur les fonts baptismaux le fils de l'organiste; honneur d'autant plus notable que la situation de la famille était modeste : par deux fois une exemption d'impôts dut être sollicitée [2]. Mais la musique était fort en honneur à Dijon, particulièrement dans la magistrature. Vers le temps de

1. Henri Quittard, d'après Ch. Poisot, *Essai sur les musiciens bourguignons*.

2. Voir Michel Brenet, articles cités.

la naissance de Jean-Philippe, un conseiller au Parlement, M. de Malteste, donnait une fois la semaine un concert « composé de tout ce qu'il y a dans la ville d'officiers, de dames de qualité, de gens habiles et connaisseurs qui s'y assemblent, soit pour écouter, soit pour y tenir quelque partie »[1]. Jean-Baptiste Lantin lui-même avait disserté sur la musique des Anciens et mis en chansons une trentaine d'odes d'Horace, l'*Atys* de Catulle et plusieurs poésies modernes en langue latine[2]. Jean Rameau pouvait fort bien lui avoir donné ses conseils, ou ses leçons. Il pouvait aussi avoir été aux réunions si brillantes de M. de Malteste, en qualité d' « homme habile » à « tenir une partie » de basse continue, tant à l'orgue qu'au clavecin. Il avait commencé lui-même par être un amateur, s'il est vrai, comme le rapporte Maret, qu'il « avait près de trente ans lorsque M. Drey, chanoine musical et organiste de la Sainte-Chapelle, s'étant aperçu de son assiduité à la tribune et de son application à l'écouter, lui donna les premiers principes de musique et lui fit mettre la main sur le clavier ». Il ne perdit rien de l'estime publique, du jour où l'orgue devint son gagne-pain. La profession

1. *Mercure Galant*, juillet 1680.

2. Voir Henri Quittard, dans la *Revue Musicale*. 1902, p. 106.

d'organiste, fort honorable de nos jours, avait à cette époque encore plus d'éclat: les meilleurs musiciens se rencontraient à l'église, en un temps où la scène, réservée au seul Lully, ne pouvait les séduire: un Dumont n'en sortit jamais, ni même, plus tard, un Lalande ou un Marchand, malgré le mauvais exemple de Campra, devenu musicien de théâtre en dépit du petit collet. Et la France possédait alors une école d'organistes-compositeurs [1] dont les recherches et parfois les trouvailles d'harmonie contribuèrent pour une bonne part au progrès du sentiment musical.

Peu favorisé de la fortune, mais avantageusement connu, Jean Rameau pouvait se déclarer content de son sort. Trois de ses enfants [2] lui semblèrent doués pour la musique: aussi ne leur destina-t-il pas une autre carrière que la sienne, et Jean-Philippe, Claude son frère, ainsi que leur sœur Catherine, furent instruits par ses soins. « Il leur enseigna la musique », dit Maret, « avant même qu'ils eussent appris à lire ; des récompenses proportionnées à leurs désirs étaient distribuées à ceux qui savaient bien leurs leçons, et l'inattention et la fainéantise étaient

1. Les *Archives des Maîtres de l'Orgue*, publiées par M.A. Guilmant, nous les font connaître.

2. Jean Rameau avait certainement deux filles. Voir Henri Quittard, dans la *Revue Musicale*, 1902, p. 102, n. 3.

punies très sévèrement ; aussi les enfants surent-ils parfaitement la musique ». On voit que le brave homme voulut épargner à ses enfants les inconvénients, qu'il connaissait peut-être d'expérience, d'un tardif apprentissage. Il fut récompensé de ses efforts. Jean-Philippe était capable à sept ans d'exécuter toute espèce de musique. Claude devint un organiste distingué, à qui Maret reconnaît, avec moins de science que son frère, « la main bien plus brillante et une excellente exécution ». Et Maret doit être bien informé, puisque Claude Rameau passa toute sa vie à Dijon. Il en fut de même pour demoiselle Catherine Rameau, qui s'y fit connaître comme claveciniste et y donna des leçons de son instrument jusqu'à la vieillesse. La musique était héréditaire chez les Rameau : le fils de Claude lui-même, l'aventurier que Diderot a mis en scène, possédait, s'il faut le croire sur parole, des dons remarquables dont il ne sut tirer parti.

Mais Jean Rameau ne voulut pas s'en tenir à cette éducation toute pratique. D'ailleurs une certaine culture était indispensable, en un temps où la principale activité du compositeur se dépensait à mettre en musique les paroles latines de messes ou de motets. L'enfant entra donc au collège des Jésuites pour y faire ses études ; mais il n'y put rester. Le père Gauthier, religieux

Carme, qui avait été son camarade, racontait plus tard à Maret « qu'il se distinguait dans ce collège par une vivacité peu commune, mais que pendant les classes il chantait ou écrivait de la musique et qu'il ne passa pas la quatrième ». Cependant il avait retenu, de ces études écourtées, assez de latin pour écrire correctement la musique d'église et même pour lire des traités de composition écrits en cette langue. Mais il apprit mal le français, que d'ailleurs l'enseignement des Jésuites négligeait un peu : son langage et son orthographe laissèrent longtemps à désirer. Un jour, dit encore Maret, « une femme qu'il aimait lui en fit le reproche ; il se mit aussitôt à étudier sa langue par principes, et y réussit au point de parvenir en peu de temps à parler et écrire correctement ».

De fait, le style de Rameau, tel qu'il nous apparaît en ses écrits théoriques, n'est pas un mauvais style : on n'y peut relever ni faute, ni faiblesse, mais seulement un certain embarras : les détails sont nets, parfois vigoureux, l'ensemble reste diffus. On sent que Rameau n'est pas maître de la langue comme il le fut de la musique. Ce n'était pas un lettré. Au théâtre, le plus médiocre poète fit toujours son affaire, pourvu qu'il fût docile, et lorsqu'après sa mort on ouvrit sa bibliothèque, on n'y trouva pour tous livres que le

Mercure de France, le *Journal de Trévoux* et quelques ouvrages de piété[1]. Rameau ne s'est pas intéressé à la littérature ; la musique est son art, et c'est seulement pour tracer la théorie de cet art qu'il s'improvise écrivain.

Il ne faut pas croire d'ailleurs que même au collège Rameau ait été privé de musique. L'Université d'alors n'avait pas les sévérités qu'elle devait montrer par la suite ; elle savait se divertir à l'occasion, et, en dépit de son caractère religieux, elle n'était nullement hostile aux pompes du théâtre, d'un théâtre de collège, cela va sans dire, latin, moral et sans amour. Il était d'usage, au XVIIe siècle, de faire jouer des tragédies, à l'occasion de certaines fêtes, par les élèves des divers collèges de la Compagnie. Fidèles observateurs de la mode, les RR. Pères remplacèrent ces tragédies par des opéras, lorsqu'ils s'aperçurent que le spectacle nouveau supplantait l'autre dans la faveur du public. Dès le mois de mars 1688, un opéra était représenté au Collège Louis-le-Grand[2]. La province suivit l'exemple

1. C'est ce qui semble résulter de l'inventaire dressé après sa mort. Voir L. DE LA LAURENCIE, *Mercure musical*, 1907, p. 587.

2. Le *Mercure Galant* de mars 1688 fait part de l'évènement à ses lecteurs et ajoute ces réflexions :

« Comme cela pourra vous surprendre, je m'explique. Le collège de Louis-le-Grand étant rempli de pensionnaires de la première qualité et qui n'en sortent que pour posséder les premières dignités de l'Etat, dans l'Eglise, dans l'épée et dans

de Paris, quoique avec discrétion d'abord : en septembre 1688 [1], on donnait, au Collège de Poitiers, une tragédie accompagnée d'un magnifique ballet « dont quatre divinités firent l'ouverture ». Ces quatre divinités, qui mêlent vertueusement la mythologie païenne à l'allégorie chrétienne, sont Mars, la Paix, Thémis et la Religion, et elles viennent disputer ensemble « la gloire d'avoir le plus contribué à donner au Roi le surnom de grand ».

Nous ne savons ce qui se passait à Dijon pendant le temps que Rameau fut élève de la maison, mais il eût été contraire à l'esprit de la Compagnie qu'un Collège se distinguât des autres, même en ses divertissements. Quant au goût des Jésuites, nous le connaissons : il est tout italien. A Paris, l'auteur de l'opéra représenté en 1688, *David et Jonathas*, n'est autre que Marc-Antoine Charpentier, l'élève de Carissimi, le défenseur de la tradition italienne sacrifiée par Lully aux exigences du public. Les

la robe, il est nécessaire que cette jeunesse s'accoutume à prendre la hardiesse et le bon air qui sont nécessaires pour parler en public. C'est dans cette vue que les Jésuites se donnent la peine de l'exercer en faisant représenter deux tragédies tous les ans... Ces tragédies n'étaient autrefois mêlées que de ballets, parce que la danse est fort nécessaire pour donner de la bonne grâce, et rendre le corps agile ; mais depuis que la musique est en règne, on a trouvé à propos d'y en mêler, afin de rendre ces divertissements complets. »

1. *Mercure Galant*, septembre 1688.

Jésuites de Dijon avaient de bonnes raisons pour se déclarer, eux aussi, partisans de la musique italienne : elle était fort à la mode dans leur ville. Le fervent amateur dont nous avons déjà rencontré le nom, M. de Malteste, était curieux de toutes les nouveautés d'outre-monts, au point de faire venir « à ses dépens », pour ses concerts, les derniers opéras de Venise. Ce magistrat dilettante était mort au temps où Rameau faisait ses études ; mais le goût italien dut trouver après lui d'autres représentants. Il est donc fort probable que, soit au Collège, soit dans les concerts privés auxquels il lui fut donné d'assister ou de prendre part, Jean-Philippe Rameau fut initié de bonne heure aux beautés d'un style qui à cette époque était sans contredit plus libre et plus riche que le style français.

*
* *

Après sa sortie du collège, Rameau demeura encore quelque temps à Dijon, puis, lorsqu'il eut atteint ses dix-huit ans, il se mit en route pour l'Italie : sans jouir encore du prestige universel qu'il devait gagner par la suite, ce pays était déjà la terre promise des connaisseurs. Dès les dernières années du règne de Lully, le musicien Desmarets, qui avait l'esprit aventu-

reux, « eut dessein d'aller en Italie pour connaître le goût de la musique italienne et pour se perfectionner encore plus dans son art[1] ». Louis XIV, à qui il appartenait, n'y entendit pas malice et lui avait déjà accordé le congé nécessaire, lorsque Lully vint le mettre en garde : le jeune Desmarets, à l'entendre, « avait un excellent goût pour la musique française, et le perdrait s'il allait en Italie ». Lully sentait le danger de la comparaison, et n'avait pas tort. Il était mort à peine, que M. de Callières, qui avait entendu les opéras italiens, faisait vivement ressortir la pauvreté du chant français[2]. L'érudit Sébastien de Brossard employait ses loisirs à copier de sa main toutes les cantates et tous les airs italiens qu'il pouvait se procurer[3], et un prêtre bel esprit du diocèse de Rouen, l'abbé Raguenet, ayant suivi en Italie un prélat français, en rapporta la matière d'un petit livre

1. Titon du Tillet, *Le Parnasse français*, 1er supplément, p. 755.

2. *Histoire poétique de la guerre récemment survenue entre les Anciens et les Modernes*. Paris, Auboin, 1688. C'est un musicien italien qui fait son procès à Lully : il faut l'entendre parler de « ces fades récitatifs en musique qui se ressemblent tous, où les passions ne sont pas exprimées, et où il y a si peu d'art que j'ai entendu fort souvent des chanteurs médiocres en faire sur-le-champ de si ressemblants à ceux de l'Opéra qu'on aurait cru facilement qu'ils les avaient appris sur la note de Lully ».

3. Les recueils qu'il a formés ainsi sont conservés à la Bibliothèque Nationale de Paris où ils occupent les premiers numéros de la série Vm7.

enthousiaste et niais, qui parut en 1702 et devint l'origine d'une « querelle » aussi vive que celle des anciens et des modernes[1]. Le voyage de Rameau fut donc un voyage d'études, et son père, que nous avons vu si soigneux de son éducation, dut l'y engager et y subvenir. Mais le jeune musicien, formé à une école sévère, ne trouva rien, dans la faconde italienne, qui lui parût digne d'intérêt ; et, comme il était fort peu patient, il s'arrêta à Milan et reprit le chemin de la France, quelques mois à peine après son départ ; il n'avait pas poussé jusqu'à Venise, dont l'opéra, précisément à cette date, entreprenait la conquête de l'Europe. Devenu vieux et sage, il se prenait à regretter le mouvement d'humeur auquel il avait alors cédé, et il répétait à son ami Chabanon que, s'il eût séjourné plus longtemps en Italie, « il se fût perfectionné le goût ». Ce regret est l'indice d'une modestie bien rare, mais il semble superflu. Rameau connaissait assez la musique italienne pour n'avoir pas besoin de l'étudier sur place ; et même il était mieux placé en France pour s'en former une idée avantageuse : les œuvres qui avaient passé jusqu'à nous, sur la fin du XVIIe siècle, étaient certainement supé-

1. *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras*, 1702.

rieures aux dernières productions d'Alessandro Scarlatti ou de Giovanni Bononcini, car l'opéra italien commençait, dès cette époque, à devenir la victime de sa facilité.

De retour en France, Rameau ne semble pas avoir rejoint le foyer paternel. Mis en goût par ce premier voyage, il continua de vivre à l'aventure, gagnant ses frais de route à jouer de l'orgue dans les églises, ou du violon dans l'orchestre d'une troupe ambulante[1]. Au mois de janvier 1702, un an environ après son départ, il se trouvait en Avignon, et, comme il avait acquis déjà, de ville en ville, une certaine réputation d'organiste, le chapitre lui confia la maîtrise de l'église métropole Notre-Dame des Doms, en attendant que le nouveau maître, Jean Gilles, fût arrivé de Toulouse. Ce n'était là qu'une suppléance, mais fort honorable, et, au mois de mai de la même année, le jeune musicien passait engagement pour six années, en qualité d'organiste, avec le chapitre de la cathédrale de Clermont en Auvergne. Jean Rameau, à cette nouvelle, dut se réjouir, et considérer que la carrière de son fils aîné était désormais assurée.

Il n'en était rien cependant, et Jean-Philippe Rameau ne pouvait se contenter de la vie médiocre et monotone que son père avait menée.

1. Decroix du moins l'affirme (*Biographie Michaud*).

C'est à Clermont qu'il composa ses premières œuvres : les pièces de clavecin du recueil de 1706, et peut-être trois cantates, *Médée*, l'*Absence* et l'*Impatience*[1] « qui eurent, dit Maret, le plus grand succès en province ». La cantate, qui est un petit opéra en raccourci, propre à être chanté dans les salons, venait alors tout droit d'Italie, et Rameau serait à ce compte parmi les tout premiers qui aient écrit des cantates françaises : Sébastien de Brossard, dans son *Dictionnaire de musique* paru en 1703, donne encore le mot sous sa forme italienne, *Cantata*. Ces essais tout nouveaux durent faire en effet quelque bruit en Auvergne, et c'est alors que Rameau, plus sûr de lui, voulut quitter la province. Son traité, il est vrai, le retenait à Clermont jusqu'en 1708 ; mais il sut imposer sa volonté au chapitre, et rompre ses liens[2] : le 17 octobre 1706, il était

1. Si l'on est d'accord avec M. Henri Quittard pour dater ces trois cantates du premier séjour de Rameau à Clermont.

2. Maret rapporte ici l'anecdote suivante ; « Le samedi dans l'octave de la Fête-Dieu, au salut du matin, étant monté à l'orgue, Rameau mit simplement la main sur le clavier au premier et au second couplet ; ensuite il se retira et ferma les portes avec fracas : on crut que le souffleur manquait et cela ne fit aucune impression. Mais au salut du soir, il ne fut pas possible de prendre le change, et l'on vit qu'il avait résolu de témoigner son mécontentement par celui qu'il allait donner aux autres.

« Il tira tous les jeux de l'orgue les plus désagréables et y joignit toutes les dissonances possibles. En vain lui donna-t-on le signal ordinaire pour l'obliger à cesser de toucher ; on se vit forcé de lui envoyer un enfant de chœur. Dès qu'il parut, Rameau quitta le clavier et sortit de l'église. Il avait

remplacé, et nous le trouvons alors à Paris, vieille rue du Temple, vis-à-vis les Consignations, chez un perruquier. C'est là, ainsi que chez Roussel, le graveur, et chez Foucaut, rue Saint-Honoré, à la Règle d'Or, qu'on peut se procurer, moyennant « une pièce de trente sols neuve » le recueil des *Pièces de Clavecin* qu'il a composées à Clermont et jugées dignes du public parisien. L'ouvrage semble avoir trouvé peu d'acquéreurs, puisque un seul exemplaire est parvenu jusqu'à nous[1].

Rameau avait, pour vivre, deux places d'organiste : l'une chez les RR.PP. de la Mercy, rue du Chaume-au-Marais, et l'autre chez les Jésuites de la rue Saint-Jacques (collège de Clermont). Situations modestes assurément, dont la première ne rapportait que 120 francs par an. Il ne

mis tant d'art dans le mélange des jeux et dans l'assemblage des dissonances les plus tranchantes, que les connaisseurs avouaient que Rameau seul était capable de jouer si désagréablement.

« Le chapitre lui fit des reproches ; mais sa réponse fut qu'il ne jouerait jamais autrement, si l'on persistait à lui refuser sa liberté. On sentit qu'on ne le déterminerait pas à abandonner le parti qu'il avait pris. On se rendit ; le bail fut résolu, et les jours suivants il témoigna sa satisfaction et sa reconnaissance en donnant sur l'orgue des pièces admirables. »

Le trait est curieux, et bien dans le caractère de Rameau. Mais on en rapporte autant de son frère Claude, l'organiste de Dijon : il est donc possible qu'une confusion se soit produite. Voir Michel Brenet, *Rivista musicale italiana*, 1902, II, p. 683.

1. Il se trouve à la Bibliothèque Nationale de Paris.

voulut pas cependant les quitter, lorsque en septembre 1706, ayant concouru pour les orgues, beaucoup plus importantes, de Sainte-Madeleine en la Cité, il se trouva classé le premier. Mais il était stipulé que l'organiste ne pourrait s'absenter du service en personne sans un légitime empêchement, « à peine de diminution de 3 francs chaque fois qu'il manquera ». Or, Rameau entend ne toucher de l'orgue que pour gagner son pain, gardant par devers soi le plus qu'il pourra de son temps. Quels étaient les travaux qui l'absorbaient au point de lui faire dédaigner certains avantages pécuniaires auxquels la suite de sa vie ne le montrera pas insensible ? La composition, sans doute, était une de ses occupations principales. Il est à remarquer cependant que bien des années s'écouleront encore avant l'apparition d'un nouveau recueil de ses œuvres ; et ce recueil aura lui-même été précédé de deux années par un ouvrage de théorie pure : le *Traité de l'harmonie réduite à son principe naturel* (1722). Il consacra une bonne part de ses loisirs à étudier les règles de son art et à tenter d'en pénétrer les lois. Peut-être même ne s'était-il pas transporté à Paris pour un autre motif : un esprit aussi avide de comprendre, aussi tenace et aussi réfléchi que le sien, devait depuis longtemps avoir senti l'in-

suffisance des procédés empiriques qui lui avaient été transmis soit par son père, soit par quelque autre musicien de la province. C'est à Paris seulement qu'il pouvait trouver des maîtres plus éclairés, et aussi des ouvrages de grand prix, tels que les traités de Zarlino ou de Mersenne, dont la lecture lui paraissait nécessaire.

A coup sûr, une raison de ce genre est plus admissible, dans une nature aussi haute, aussi sévèrement intellectuelle, que le calcul d'une ambition banale. Et ceci expliquerait en outre qu'après quelques années passées à s'instruire dans la grande ville, il n'ait pas fait façon pour retourner en province.

Ce qui est certain, c'est qu'il se remit à l'étude, avec plus de modestie qu'on n'en pouvait attendre d'un musicien déjà parvenu à une certaine notoriété. Un des adversaires de son système d'harmonie s'est chargé de nous l'apprendre [1] : « Ce que vous voulez avoir mis au jour depuis peu est commun dans Paris depuis trente ans et bien plus : je connais celui qui dit vous l'avoir enseigné vers votre trentième année. Vous savez qu'il demeure rue Planche-Mibray à côté d'une lingère ». Et Rameau se garda bien de nier un fait qui ne lui était en rien défavorable : « Je me

1. *Mercure*, mai 1730.

suis toujours fait un plaisir de publier dans l'occasion que M. Lacroix, de Montpellier, dont vous avez marqué la demeure, m'avait donné une connaissance distincte de la règle de l'octave à l'âge de vingt ans[1] ». Nous ignorons tout du personnage dont le nom et l'adresse nous sont ainsi révélés, avec son pays d'origine ; mais nous voyons bien quel genre de leçons Rameau a dû lui demander. La règle d'octave donne un accord pour accompagner chacune des notes de la gamme majeure ou mineure. Cette règle était de pratique courante, et certainement Rameau l'avait apprise depuis longtemps déjà. Mais il s'agissait pour lui de saisir les raisons de cette suite d'accords, d'arriver à les déduire logiquement l'un de l'autre et à leur attribuer un sens défini, d'en acquérir enfin, comme il dit en son langage cartésien, la « connaissance distincte ». Tel sera l'effort de toute sa vie : il veut faire régner dans la musique entière, et particulièrement dans l'harmonie, l'ordre et la clarté dont témoignent d'autres constructions de l'esprit humain, la géométrie, par exemple, ou la physique. Et c'est parce qu'il y rencontrait, au moins de temps à autre, des tentatives d'explication, que l'enseignement de M. Lacroix, de

1. *Mercure*, juin 1730, p. 1337.

Montpellier, lui parut précieux; mais, comme il l'ajoute lui-même, « il y a loin de là à la Basse fondamentale, dont nul ne peut se vanter de m'avoir donné la moindre notion ».

C'est ce principe de la basse fondamentale qui commençait alors à mûrir en son esprit, très lentement, au cours des longues méditations dont sans doute il était déjà coutumier. Quant aux accidents de sa vie matérielle, nous les connaissons mal : en 1715 nous le trouvons à Dijon, à l'occasion du mariage de son frère et peut-être aussi du partage de la succession paternelle. Des orgues importantes lui auraient même été offertes lors de ce séjour : celles de la Sainte-Chapelle et de Sainte-Bénigne; et il les aurait refusées. On ne s'étonnera point de le voir peu tenté de se fixer à Dijon, si l'on admet ce que nous rapporte son neveu en son poème de la *Raméide*[1] : Jean-Philippe aurait été sensible aux charmes de demoiselle Marguerite Rondelet, qui devint la femme de son frère.

Il fut l'admirateur des talents de mon père,
Mais il en fut rival pour la main de ma mère.
Les deux frères alors se divisent entre eux,
Se séparant de là pour être plus heureux.

Ces piteuses rimes ne doivent pas nous faire

1. *La Raméide*, poème, par Jean-François Rameau. Amsterdam et Paris, Humblot, 1766.

oublier que le dépit fut sans doute vif chez le rival évincé ; cependant il ne semble pas que cet incident romanesque ait altéré d'une façon durable les relations des deux frères : Claude Rameau sera le parrain du premier enfant de Jean-Philippe[1] ; et son propre fils, lorsqu'il viendra courir les aventures à Paris, trouvera d'abord bon accueil auprès d'un oncle moins impitoyable qu'il ne veut bien le dire.

Un peu plus tard, Rameau était à Lyon, et son idée fixe le tenait toujours : il faut entendre par là, non le souvenir d'un amour déçu qui n'atteignit que son cœur, mais l'ambition de découvrir le secret de l'harmonie. C'est à Lyon, ainsi qu'il nous le rapporte lui-même[2], que, se trouvant un soir à l'Opéra, il entendit un homme âgé de plus de soixante-dix ans, qui, depuis le parterre, « se mit à chanter tout haut et assez fort la basse fondamentale d'un chant dont les paroles l'avaient frappé ». Et ceci lui fit remarquer pour la première fois que « l'harmonie nous était naturelle ».

Il ne faut pas faire trop d'état d'un souvenir qui illumine, à la manière d'un éclair, un seul instant de la vie de notre musicien. On peut sup-

1. C'était un fils, nommé Claude-François, qui naquit le 3 août 1727.

2. *Réflexions de M. Rameau sur la manière de former la voix et d'apprendre la musique* (*Mercure*, octobre 1752, p. 91).

poser cependant que les années qu'il vécut en province à cette époque ont été des années de recueillement, que même il a quitté Paris à seule fin de pouvoir réfléchir plus à son aise : il s'était instruit de tout ce qu'on avait écrit sur l'harmonie, et de tout ce qu'enseignaient sur ce sujet les plus savants hommes de son temps. Ce qu'il lui fallait pour arriver à édifier son système, c'était le calme et le silence de la vie provinciale. Et il ne quitta pas la province avant d'avoir mis la dernière main au grand ouvrage qu'il avait dans l'esprit : après Lyon, il gagna Clermont, où il lui fut donné de retrouver la place qu'il avait quittée seize ans auparavant : sans doute le chapitre avait-il mieux gardé le souvenir de son grand talent que de son départ irrégulier ; Rameau redevint donc organiste de la Cathédrale, comme s'il eût voulu terminer l'engagement interrompu. Entre deux offices, il corrigeait les épreuves de son *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels*, qui parut chez Ballard à Paris, en 1722.

C'est un très gros, trop gros volume, qui sent la province et la solitude : car l'auteur y a jeté pêle-mêle et sans compter le fruit de réflexions prolongées pendant des années. Mais il abonde en idées neuves, et Rameau, qui ne se méprenait pas sur la valeur de ses découvertes, s'empressa

de quitter Clermont, dès qu'il se trouva libre, c'est-à-dire très peu de temps après l'apparition de l'ouvrage, afin de voir ce qu'on allait en dire à Paris. C'est là que nous le trouvons installé, au début de 1723, et cette fois pour le restant de ses jours.

*
* *

Comme il était à prévoir, personne ne se souvenait plus de l'ancien organiste des Pères de la Mercy, et Piron crut sans doute faire un grand honneur à son compatriote en lui demandant un air pour sa comédie de l'*Endriague*, ou plus exactement pour la demoiselle Petitpas, que l'on voulait signaler au public. « Ceux ou celles, nous dit-il, qui gouvernaient la Petitpas dans la noble intention d'en faire à leur profit ce qu'elle devint par la suite, me vantèrent sa voix et me prièrent de lui composer un morceau qui, mis en haute musique, lui méritât l'honneur d'être appelée au Grand Opéra. Rameau, alors très ignoré, composa pour l'amour de moi la musique de ce morceau ». La pièce, qui est une facétie burlesque, fut représentée par la troupe de Dolet à la foire Saint-Germain en février 1723. « C'est la première fois, nous apprend encore Piron, que le public vit la Petitpas devenue depuis si fameuse sur le théâtre de l'Opéra par

sa jolie voix et ses mauvaises mœurs. Elle avait alors à peine quatorze ans et deux souliers ». C'est aussi la première fois que la musique de Rameau parut à la scène : ce furent, on le voit, de fort humbles débuts.

Les années passées en province n'avaient pas été perdues pour la composition : un certain nombre de cantates avaient suivi les deux premières, et obtenu un pareil succès. Rameau lui-même nous apprend que, depuis les environs de l'année 1715, les manuscrits de deux de ses cantates se sont tellement répandus en France, qu'il n'a pas cru devoir les faire graver [1]. Ces cantates se nomment *Thétis* et l'*Enlèvement d'Orithie*. Il a aussi composé des œuvres de musique religieuse, pièces d'orgue et motets, dont l'un, *Laboravi*, est cité à titre d'exemple dans le *Traité de l'harmonie*. Mais sa réputation de compositeur n'a pas franchi les limites des provinces qu'il a parcourues ; les *Mémoires de Trévoux* [2] le disent « connu depuis longtemps à Dijon, à Clermont et surtout à Lyon, et déjà même à Paris, pour un des plus grands maîtres qu'il y ait dans le jeu de l'orgue et par conséquent pour fort expérimenté dans tout ce que

1. Lettre à Houdar de la Motte, publiée par le *Mercure* en mars 1765.

2. Octobre-novembre 1722.

l'harmonie a de plus fin et de plus recherché ». De ses œuvres il n'est pas question. Ce qui d'abord fit sa renommée, ce furent ses recherches théoriques : un musicien capable de réfléchir sur la musique était aussi rare qu'un musicien capable d'écrire avec une froide correction se rencontrait fréquemment. De plus, la conception nouvelle de l'harmonie n'allait pas sans d'importants résultats pratiques : en permettant de classer les accords, elle rendait infiniment plus simple et plus claire la science de l'accompagnement, c'est-à-dire de la réalisation des basses, alors indispensable à l'amateur autant qu'au musicien de profession. Cependant, par une destinée qui fut celle de presque tous les ouvrages de Rameau, le succès ne se dessina pas immédiatement : Piron nous apprend qu'en 1723 l'auteur du *Traité*, qui vient de paraître, est encore « très ignoré ». Pour forcer l'attention du public, il fallut un supplément, plus mince de format et plus facile de lecture, qui parut en 1726 sous le titre de *Nouveau système de musique théorique*. Alors commencèrent les discussions et les polémiques qui devaient occuper une bonne partie de la vie de Rameau[1]. Alors aussi

1. Un écho de ces discussions nous est donné par le *Mercure*, juin 1729, octobre 1729, février, mars, mai et juin 1730 et septembre 1731. Rameau avait soutenu un débat public, le 8 mai 1729, avec un autre musicien qui peut bien être Bour-

les élèves affluèrent. Le musicien n'était en possession d'aucun orgue et vivait uniquement du produit de ses leçons ; prévoyant une situation mieux assurée, il put exécuter un projet qui peut-être lui tenait à cœur depuis quelque temps déjà. Le 25 février de la même année, il épousait Marie-Louise Mangot, fille d'un musicien du Roi, et âgée de dix-neuf ans. Rameau avait alors quarante-trois ans ; sans doute avait-il senti le besoin d'éclairer, par tant de jeunesse, sa vie laborieuse et dure. « Mme Rameau, nous dit Maret[1], est une femme honnête, douce et aimable, qui a rendu son mari fort heureux ; elle a beaucoup de talents pour la musique, une fort jolie voix et un bon goût de chant ». Elle chantait si bien qu'en février 1734 elle se fit entendre devant la Reine, dans *Hippolyte et Aricie :* elle doublait le rôle de l'héroïne et « la Reine loua beaucoup sa voix et son goût pour le chant[2] ». Il est probable que la jeune fille eût vécu de son talent, si Rameau ne l'eût épousée. Elle n'apportait aucune fortune à son mari, qui lui constitue par contrat « deux cents livres de rente de douaire préfixe[3] ».

C'est vers cette époque, un peu avant peut-être,

nonville. Voir Michel Brenet, *Rivista musicale italiana*, 1903, p. 199, et la bibliographie de ce volume.

1. P. 74.

2. *Mercure*, février 1734.

3. L. de la Laurencie, p. 543.

que Rameau publia son second recueil de *Pièces de clavecin*[1], qu'il venait de composer sans doute, car on y remarque un sentiment pittoresque, qui ne s'était manifesté ni dans les pièces du premier recueil, ni dans les Cantates ou les Motets. C'est à cette date seulement, c'est-à-dire aux approches de la quarantaine, que Rameau arrive à se connaître. Il a d'abord passé de longues années à réfléchir sur la théorie de son art, comme si cet esprit logique avant tout, et de la plus rigoureuse probité, n'eût rien osé entreprendre avant d'être en mesure de le justifier par raison et par principes.

Il fallait vivre cependant, et Rameau devenu chef de famille eût été bien aise d'ajouter au prix de ses leçons quelques émoluments plus certains. C'est pourquoi, les orgues de l'église Saint-Paul étant devenues vacantes, il se présenta au concours ; mais Daquin lui fut préféré. Nous ne pouvons, à distance, décider si ce choix était juste ou non : il est fort possible que Rameau, qui n'avait plus d'orgue à sa disposition depuis quatre ou cinq ans, eût quelque peu perdu de son habileté, et Daquin n'était pas un

1. Le privilège est du 7 janvier 1724 et concerne des « cantates, pièces de clavessin et autres pièces de musique instrumentale avec un système nouveau sur la musique, un sur la musique théorique, la basse fondamentale et sur la méchanique des doigts sur le clavessin. »

rival méprisable. Cet échec ne dut pas d'ailleurs être bien sensible à un homme dont l'ambition la plus chère ne fut jamais de devenir un illustre exécutant. Les idées, longtemps contenues, abondent aujourd'hui, et il atteint enfin à cet âge de fécondité, où un auteur se sent poussé à écrire par une volonté impérieuse. Avec une assurance fière qui n'est qu'une certitude de soi, il devine qu'il réussira dans la musique dramatique. Par malheur, il lui faut pour cela le concours d'un poète, et il est seul, sans relations, surtout sans protecteur : la Cour l'ignore, et la Ville ne voit en lui qu'un excellent maître de musique. Qui donc, parmi les beaux-esprits, s'avisera de donner un poème à un auteur sans fortune et sans nom ? Persuadé que le vrai mérite se fait toujours connaître, Rameau ne craint pas de s'adresser à celui qui passait pour le premier poète du temps, à Houdar de la Motte, dont la gloire s'appuyait sur le succès d'*Inès*, des opéras d'*Omphale*, d'*Amadis de Grèce*, d'*Alcione*, des ballets d'*Issé* et de l'*Europe Galante*. Rameau tenta ou fit tenter une première démarche qui ne réussit pas, et eut alors l'idée un peu naïve d'écrire à l'homme de lettres pour combattre ses préventions[1] :

1. Cette lettre, retrouvée dans les papiers de la Motte lorsqu'il mourut (1731), fut publiée plus tard par le *Mercure*

Quelques raisons que vous ayez, Monsieur, pour ne pas attendre de ma musique théâtrale un succès aussi favorable que de celle d'un auteur plus expérimenté en apparence dans ce genre de musique, permettez-moi de les combattre et de justifier en même temps la prévention où je suis en ma faveur, sans prétendre tirer de ma science d'autres avantages que ceux que vous sentirez aussi bien que moi devoir être légitimes.

Qui dit un savant musicien entend ordinairement par là un homme à qui rien n'échappe dans les différentes combinaisons des notes ; mais on le croit tellement absorbé dans ces combinaisons, qu'il y sacrifie tout, le bon sens, le sentiment, l'esprit et la raison. Or, ce n'est là qu'un musicien de l'école ; école où il n'est question que de notes, et rien de plus : de sorte qu'on a raison de lui préférer un musicien qui se pique moins de science que de goût. Cependant celui-ci, dont le goût n'est formé que par des comparaisons à la portée de ses sensations[1], ne peut tout au plus exceller que dans certains genres, je veux dire dans des genres relatifs à son tempérament. Est-il naturellement tendre ? Il exprime la tendresse. Son caractère est-il vif, enjoué, badin, etc. ? sa musique y répond pour lors. Mais sortez-le de ces caractères qui lui sont naturels, vous ne le reconnaissez plus. D'ailleurs, comme il tire tout de son imagination, sans aucun secours de l'art par ses rapports avec les expressions, il s'use à la fin. Dans son premier feu, il était tout brillant ; mais ce feu se consume à mesure qu'il veut le rallumer, et l'on ne trouve plus chez lui que des redites ou des platitudes.

Il serait donc à souhaiter qu'il se trouvât pour le théâtre

(mars 1765, p. 36), et fréquemment reproduite avec plusieurs inexactitudes. Le texte ci-dessus est celui du *Mercure*.

1. C'est-à-dire : des comparaisons fondées sur ses seules sensations.

un musicien qui étudiât la nature avant de la peindre, et qui, par sa science, sût faire le choix des couleurs et des nuances dont son esprit et son goût lui auraient fait sentir le rapport avec les expressions nécessaires.

Je suis bien éloigné de croire que je sois ce musicien, mais, du moins, j'ai au-dessus des autres la connaissance des couleurs et des nuances dont ils n'ont qu'un sentiment confus, et dont ils n'usent à propos que par hasard. Ils ont du goût et de l'imagination, mais le tout borné dans le réservoir de leurs sensations où les différents objets se réunissent dans une petite portion de couleurs au delà desquelles ils n'aperçoivent plus rien. La nature ne m'a pas tout à fait privé de ses dons, et je ne me suis pas livré aux combinaisons de notes jusqu'au point d'oublier leur liaison intime avec le beau naturel qui suffit seul pour plaire, mais qu'on ne trouve pas facilement dans une terre qui manque de semences et qui a fait surtout ses derniers efforts.

Informez-vous de l'idée qu'on a de deux cantates, qu'on m'a prises depuis une douzaine d'années, et dont les manuscrits sont tellement répandus en France que je n'ai pas cru devoir les faire graver puisque j'en pourrais être pour les frais, à moins que je n'y en joignisse quelques autres, ce que je ne puis faire faute de paroles. L'une a pour titre l'*Enlèvement d'Orithie* : il y a du récitatif et des airs caractérisés ; l'autre a pour titre *Thétis*, où vous pourrez remarquer le degré de colère que je donne à Neptune et à Jupiter, selon qu'il appartient de donner plus de sang-froid ou plus de passion à l'un et à l'autre, et selon qu'il convient que les ordres de l'un et de l'autre soient exécutés. Il ne tient qu'à vous de venir entendre comment j'ai caractérisé le chant et la danse des Sauvages qui parurent sur le Théâtre-Italien, il y a un ou deux ans[1],

1. Comme l'a établi M. Michel Brenet, ces sauvages étaient des Caraïbes qui parurent au Théâtre Italien en 1725.

et comment j'ai rendu ces titres[1] : les *Soupirs*, les *Tendres Plaintes*, les *Cyclopes*, les *Tourbillons* (c'est-à-dire les tourbillons de poussière excités par les grands vents) l'*Entretien des Muses*, une *Musette*, un *Tambourin*, etc. Vous verrez, pour lors, que je ne suis pas novice dans l'art et qu'il ne paraît pas surtout que je fasse grande dépense de ma science dans mes productions, où je tâche de cacher l'art par l'art même ; car je n'y ai en vue que les gens de goût et nullement les savants, puisqu'il y en a beaucoup de ceux-là et presque point de ceux-ci. Je pourrais vous faire entendre des motets à grand chœur, où vous reconnaîtriez si je sens ce que je veux exprimer. Enfin, en voilà assez pour vous faire faire des réflexions.

Je suis, avec toute la considération possible, Monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur.

RAMEAU.

On reconnaît bien « la force et l'énergie avec lesquelles ce grand homme s'exprimait toujours dès qu'il raisonnait sur son art [2] ». On remarquera aussi le soin qu'il prend de se défendre contre cette réputation de vaine science qui traîtreusement s'emparait de lui, le discréditait d'avance. Mais Houdar de la Motte avait bien trop d'esprit pour ne pas sourire à d'aussi éloquentes protestations de talent : il ne répondit pas à la lettre du musicien inconnu, se bornant

1. Rameau cite des pièces qui ont paru dans son recueil de 1724.

2. *Mercure*, juin 1765, p. 51. Lettre du musicien Mongeot.

à la mettre de côté, peut-être parce qu'elle lui semblait curieuse.

Par bonheur, Rameau allait trouver enfin ce que la dignité farouche de son caractère ne lui avait pas permis de chercher jusque-là : un de ces libéraux amis des arts, dont l'intervention dans la vie d'un artiste ou d'un poète était à peu près indispensable à cette époque. C'est entre 1727 et 1732[1] qu'il fit la connaissance du fermier général le Riche de la Pouplinière, celui à qui Voltaire décernait le nom flatteur de *Mecænas*. Ce fastueux personnage était féru de musique non moins que de littérature et de tout ce qui peut orner la vie ; même il avait le défaut, bien pardonnable chez un homme aussi hospitalier, de se livrer lui-même à la composition : il « faisait facilement », nous dit-on, « les airs de brunettes », et une villageoise de sa façon, *O ma tendre musette*, eut son heure de célébrité.[2] Mais surtout il eut le grand mérite d'être le premier à reconnaître le talent de Rameau : il en fit son maître de musique, lui offrit son orgue pour y

1. En effet, Rameau est encore sans protecteur dans le moment qu'il écrit à Houdar de la Motte ; et c'est M. de la Pouplinière qui le met en relations avec Voltaire et l'abbé Pellegrin vers l'année 1732.

2. C'est ce qu'affirment du moins les *Souvenirs d'un octogénaire*, publiés par Maurice Bourges dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, en 1845. Sur l'authenticité de cet écrit, voir Michel Brenet, *Les Concerts en France*, p. 219.

jouer le dimanche, son orchestre et son théâtre privé pour y faire l'essai de ses ouvrages, enfin ses palais pour y loger. « M. et Mme Rameau, nous dit Maret, passaient pour ainsi dire leur vie chez M. de la Pouplinière, soit à Paris, soit à sa belle maison de Passy[1]. » La femme du compositeur, grâce sans doute à son talent de chanteuse, partageait avec lui les faveurs de cette généreuse amitié.

*
* *

Le plus grand service que le financier pouvait rendre au musicien, était de lui faire connaître quelque poète de meilleure composition que le dédaigneux La Motte. Cependant Rameau semble avoir été d'abord peu pressé de s'exposer à de nouveaux refus. Sans doute avait-il réfléchi, et conclu que les auteurs faisaient bien de lui refuser leur collaboration, la tâche étant encore au-dessus de ses forces : car s'il recon-

1. La *Biographie Michaud* (article LA POPELINIÈRE *ou mieux* LA POUPLINIÈRE) dit d'autre part : « Rameau y composait ses opéras et touchait l'orgue les jours de fête à la messe de la chapelle domestique. » La maison de la Pouplinière ne cessa d'être « à la fois le temple des Muses et des Plaisirs », même après son divorce (1748), qu'il fut loin de regretter. Mais, si l'on en croit Maret, il y eut, sur la fin, entre Rameau et lui, « quelque refroidissement, causé, selon l'apparence, par un autre compositeur que ce fermier général avait pris chez lui ». Il s'agit probablement de Gossec. Cette difficulté n'a pu survenir qu'après 1753 ; sans quoi il est douteux que Marmontel, familier du financier, eût encore collaboré avec Rameau cette année-là. Voir plus loin, p. 68.

naissait impartialement son mérite, il se faisait une idée plus haute encore de l'œuvre qu'il voulait entreprendre. Longtemps après, en 1740, répondant à un jeune musicien qui voulait écrire pour le théâtre et lui avait demandé ses conseils, il lui en donnait de fort sages, et terminait en citant son propre exemple [1] :

Je suis très sensible, Monsieur, à l'honneur que vous me faites, et en même temps très mortifié de ne pouvoir vous être que d'un faible secours, tant parce que mes affaires ne me permettent pas de m'en détourner que parce que ce que vous souhaitez demande un bien plus long détail que vous ne l'imaginez peut-être. Il faut être au fait du spectacle, avoir longtemps étudié la nature, pour la peindre le plus au vrai qu'il est possible ; avoir tous les caractères présents [2], être sensible à la danse, à ses mouvements, sans parler de tous les accessoires ; connaître la voix, les acteurs, etc. Le Ballet vous conviendrait mieux que la Tragédie pour début. Je crois d'ailleurs M. Panard [3] plus capable de l'un que de l'autre ; il a du mérite, mais il ne nous a point encore donné de lyrique. Il faudrait, avant que d'entreprendre un si grand ouvrage, en avoir fait de petits, des cantates, des divertissements, et mille bagatelles de cette sorte qui nourrissent l'esprit, y échauf-

1. Cette lettre, envoyée au *Mercure*, après la mort de Rameau, par le musicien Mongeot, à qui elle est adressée, y fut publiée en juin 1765.

2. Présents à l'esprit.

3. Charles-François Panard, né à Courville vers 1694, mort à Paris le 13 juin 1765, fut un poète de cabaret, plein de verve d'ailleurs et parfois de finesse. Marmontel l'a surnommé le La Fontaine du Vaudeville, et il disait des taches de vin dont ses écrits étaient parfois décorés : « Ce sont les marques du génie ». On conçoit que Rameau l'ait jugé peu capable d'écrire un opéra.

fent la verve et rendent insensiblement capable des plus grandes choses. J'ai suivi le spectacle depuis l'âge de douze ans[1]; je n'ai travaillé pour l'Opéra qu'à cinquante ans, encore ne m'en croyais-je pas capable ; j'ai hasardé, j'ai eu du bonheur, j'ai continué. Je suis, avec toute la considération possible, Monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur.

RAMEAU.

Ainsi Rameau, tout près de la cinquantaine, alors qu'il s'est exercé aux cantates et à « ces bagatelles qui nourrissent l'esprit et y échauffent la verve », ne se croit cependant pas capable de « travailler pour l'Opéra ». Il se contente de publier de *Nouvelles suites de pièces de clavecin* et de rééditer, en 1731, son premier recueil. C'est l'œuvre d'un autre musicien qui réveilla son ambition. « Ce grand homme, nous dit-on [2], entendit *Jephté*; le caractère noble et distingué de cet ouvrage le frappa, par des points analogues apparemment à la mâle fécondité de son génie. Il conçut dès ce moment que notre musique dramatique était susceptible d'une nouvelle force et de nouvelles beautés. Il forma le projet d'en composer ; il osa être créateur ».

C'est là un bien grand honneur pour cette

1. On ne devine pas de quel spectacle il s'agit. A douze ans, Rameau avait quitté le collège, puisqu'il ne passa pas la quatrième : il ne veut donc pas parler des opéras qui pouvaient y être représentés.

2. *Mercure*, mars 1761.

tragédie de l'abbé Pellegrin, mise en musique par Monteclair [1]. Rameau n'était pas homme à marchander son admiration, et l'opéra de *Jephté*, qui d'ailleurs obtint un grand succès, était, par certains côtés, remarquable. Pour la première fois, on voyait des personnages de la Bible paraître sur une scène jusqu'alors réservée aux héros de la fable. Il y avait là une hardiesse qui devait plaire à Rameau, et dont le bon abbé Pellegrin ne sait lui-même que penser. « Ce n'a pas été sans trembler, dit-il en sa Préface, que j'ai entrepris de mettre sur le théâtre de l'Académie royale de musique un sujet tiré de l'Ecriture sainte. »

D'ailleurs il a pris soin d'accommoder le sujet au goût du théâtre : l'amour y aura sa place, et il s'en excuse aussi. « L'épisode d'Amon peut exciter quelque contradiction. Mais je n'ai pas osé bannir tout à fait l'amour profane... ». Cet Amon joue auprès de la fille de *Jephté* le rôle d'Achille auprès de l'Iphigénie de Racine. L'abbé Pel-

1. Monteclair (1666-1737) était aussi l'auteur des *Fêtes de l'été* (1716), de trois livres de Cantates (1720), de plusieurs recueils pour la musique de chambre, et d'une *Méthode pour apprendre la Musique*, qui parut en 1700. Comme on verra par la suite, il fut bien loin de se féliciter d'avoir éveillé le génie de Rameau.

Simon-Joseph Pellegrin (1663-1745) tenait à Paris « boutique ouverte d'épigrammes, de madrigaux, de compliments, qu'il vendait plus ou moins cher, selon le nombre et la différente mesure des vers, depuis 2 jusqu'à 12 syllabes. » (*Biographie Michaud*).

legrin connaît fort bien, en effet, cet illustre devancier. On s'en aperçoit dès ce début, dont Esther n'est pas absolument innocente :

Rivages du Jourdain où le Ciel m'a fait naître,
Heureux et mille fois heureux
Le jour qui vous rend à mes vœux.

Mais Rameau était bien insensible à ces souvenirs, comme à toutes les faiblesses du style. Sans doute ne fut-il même pas choqué des lenteurs calculées de l'action, qui recule jusqu'au troisième acte la rencontre fatale de Jephté avec sa victime. Mais le sujet portait en lui-même une grandeur qui éclate par endroits, malgré toute la médiocrité du poète : pour qu'Iphise fût résignée, il fallait qu'elle fût religieuse ; aussi ne cède-t-elle pas sans lutte à la flamme qu'Amon a su lui inspirer. Elle est « vertueuse » ; soumise aux ordres d'un père inhumain, elle repousse le secours que son amant vient lui offrir :

Apprends que pour sentir une fatale flamme
Un grand cœur n'est pas abattu.
L'amour peut entrer dans son âme
Sans triompher de sa vertu.

La pensée vaut mieux ici que l'expression, et voilà un langage assez neuf pour une héroïne d'Opéra : un « grand cœur », assez grand en effet pour contenir à la fois l'amour et le devoir, une

âme qui lutte et se dompte, jamais on n'avait vu pareil spectacle sur une scène galante, où l'on ne connaît d'autre vertu que de céder avec joie à une passion flatteuse et parfaite. Ici l'abbé Pellegrin, à force de fouiller au fond de sa mémoire, en a ramené du Corneille. Avec quel soulagement Rameau dut-il reconnaître qu'un acteur d'Opéra pouvait débiter autre chose que des fadaises !

En outre, l'action, si mal conduite qu'elle fût, amenait au moins des divertissements variés, où un musicien pouvait montrer divers caractères : au premier acte, les trompettes sonnent autour de l'arche sainte, et des danses religieuses sont interrompues par une alerte guerrière ; au deuxième, le songe funeste d'Almasie est suivi de danses qui célèbrent la victoire, encore fêtée au troisième acte avec de grandes réjouissances ; le quatrième offre le décor pastoral de rigueur dans l'ancien Opéra, avec danse des bergers, et « symphonie triste » pour accompagner les adieux d'Iphise à la vie ; au cinquième acte, enfin, on voit la foudre tomber sur l'autel, et la voix de Jéhovah se fait entendre. Monteclair, qui était un musicien de talent, avait tiré un assez bon parti de ces scènes ; et si l'on trouve, au premier acte, aux mots : *Tout tremble devant le Seigneur*, un souvenir direct et maladroit des

trembleurs d'*Isis* [1], l'air des Guerriers, qui suit, ne manque pas de majesté. Le songe d'Almasie s'enveloppe de gammes descendantes, terribles à souhait; et la marche des bergers, au son des tambourins, est alerte et gaie. Les Pastorales et Menuets du quatrième acte ne manquent pas de grâce, et partout l'écriture est intéressante et soignée. C'est ainsi que Monteclair a recours assez souvent à la division des basses en deux parties [2] : c'est une disposition que Rameau emploie souvent, en pleine connaissance de cause et avec une hardiesse éclairée dont Monteclair est certes bien loin. Mais il n'en dut pas moins goûter, dans ces passages, une ampleur de sonorité inaccoutumée, peut-être même s'instruire à les entendre, car aucune expérience de l'orchestre n'avait confirmé jusque-là ses vues sur la vraie nature de l'harmonie. Le rédacteur du *Mercure* n'a donc pas tort lorsqu'il nous parle du « caractère noble et distingué » que Rameau reconnut à *Jephté* : car certes le sujet était noble, et le musicien distingué.

*
* *

La Pouplinière, à qui Rameau s'ouvrit sans

1. C'est de froid que tremblaient les vieillards, et non de peur, dans l'opéra de Lully.

2. C'est ce que la partition indique par ces mots : Droite, Gauche, inscrits au-dessus de chaque partie.

doute de son projet, semble l'avoir présenté d'abord à Voltaire, qui, docile, se mit en devoir d'écrire lui aussi une tragédie biblique, intitulée *Samson*. Il ne se montra guère empressé cependant, car le privilège pour cette pièce n'est daté que du 6 juillet 1734[1]. Entre temps, La Pouplinière parla de Rameau à l'auteur même de *Jephté*, l'abbé Pellegrin, qui se hâta de brocher une tragédie d'*Hippolyte et Aricie*, en dénaturant la *Phèdre* de Racine. Mais, comme il était fort besogneux, et enflé peut-être par son récent succès, il ne voulut donner son poème qu'en échange d'une obligation de cinquante pistoles, que lui signa Rameau, pour le cas où l'opéra tomberait; ce qui, à vrai dire, était un accident assez commun. Le musicien n'y fit pas tant de façons, et, content d'avoir enfin un poème, il l'accepta tel qu'on le lui offrait, c'est-à-dire très faible.

L'abbé Pellegrin est, pour ainsi parler, au-dessous de lui-même dans *Hippolyte et Aricie* : plus galant que jamais, il a exempté Phèdre de ces luttes et de ces remords qui font toute sa beauté, en ne lui laissant que les fureurs jalouses, propres à troubler le destin d'Hippolyte et d'Aricie. Quant à ceux-ci, ils ne sont rien que de parfaits amants, tout dévoués à leur tendresse,

1. Michel Brenet. *Rivista musicale*, 1903, I, p. 203.

malgré Diane qui leur commandait un autre devoir et se montre vraiment bien indulgente.

Ils sont d'ailleurs, comme le veut la règle de l'Opéra, les héros véritables, et ce n'est pas seulement, comme le soutient l'abbé, « le respect pour le plus digne rival du grand Corneille » qui rendait la pièce indigne du titre de *Phèdre*. Quant au style, on peut le dire plus personnel que celui de *Jephté*, car il est d'une platitude supérieure. Voici les fureurs de Phèdre :

Quoi ! la terre et le ciel contre moi sont armés !
Ma rivale me brave ? Elle suit Hippolyte ?
Ah ! plus je vois leurs cœurs l'un pour l'autre enflammés,
Plus mon jaloux transport s'irrite.
Que rien n'échappe à ma fureur !
Immolons à la fois l'amant et la rivale !
Haine, dépit, rage infernale,
Je vous abandonne mon cœur.

La malédiction de Thésée ne leur cède en rien :

Hippolyte m'a fait le plus sanglant outrage.
Remplis le serment qui t'engage,
Préviens par son trépas mon désespoir affreux.
Ah ! si tu refusais de venger mon injure,
Je serais parricide et tu serais parjure.
Nous serions coupables tous deux.

Il n'y avait guère en tout cela de quoi exciter la verve d'un musicien. Mais Rameau n'y regardait pas de si près ; et il faut dire que le déplo-

rable poème de l'abbé Pellegrin était assez bien pourvu d'épisodes et de divertissements; il montrait aux yeux tout ce que la tragédie classique se bornait à conter : la descente de Thésée aux Enfers, par exemple, et la mort d'Hippolyte, en y ajoutant des fêtes, des entrées de bergers, des chœurs de prêtresses, et aussi de chasseurs, en l'honneur de Diane. En un mot, le spectacle y était riche et varié, et l'on peut affirmer que l'abbé Pellegrin, à défaut de talent, avait du moins le sentiment très net de ce qu'il fallait à un opéra où l'action servait surtout de prétexte aux décors, aux machines, aux danses, et aux symphonies dont le musicien saurait les soutenir. Rameau ne l'entendait pas autrement; de ce côté, *Hippolyte et Aricie* lui offrait une vaste carrière, où il s'élança avec ardeur.

L'ouvrage fut achevé en peu de temps, et joué d'abord chez M. de la Pouplinière : il fut apprécié, à ce qu'il semble, à sa valeur; du moins on rapporte que l'abbé Pellegrin en fut transporté au point de déchirer le billet qu'il avait forcé Rameau à lui signer, en l'assurant que « cette musique pouvait se passer de caution »[1].

Peu s'en fallut que le public ne le fît repentir de ce geste : lorsque le nouvel opéra fut repré-

1. Decroix, *Biographie Michaud*, p. 132.

senté au théâtre, le 1er octobre 1733, l'impression qui domina fut la surprise. Maret nous l'apprend, et en donne aussi l'explication : « La toile fut à peine levée qu'il se forma dans le parterre un bruit sourd qui, croissant de plus en plus, annonça bientôt à Rameau la chute la moins équivoque. Ce n'était pas cependant que tous les spectateurs contribuassent à former un jugement aussi injuste ; mais ceux qui n'avaient d'autre intérêt que celui de la vérité, ne pouvaient encore se rendre raison de ce qu'ils sentaient, et le silence que leur dictait la prudence livra le musicien à la fureur de ses ennemis ». Cependant le vieux Campra[1] ne s'y était pas trompé. Au prince de Conti, qui lui demandait son opinion, il répondit : « Monseigneur, il y a dans cet opéra assez de musique pour en faire dix[2]. » Le *Mercure*[3], toujours bienveillant, parlait de « l'accueil favorable du public », et louait « une musique mâle et harmonieuse, d'un caractère neuf », ce qui, pour un nouvelliste du temps, n'est vraiment pas mal jugé. Rameau avait dû enrager aux répétitions : car si la demoiselle Petitpas, qu'il retrouvait à l'Opéra, s'ac-

1. Il mourut le 29 juillet 1744, à 84 ans. Retiré du théâtre depuis 1718, il y reparut en 1735 avec *Achille et Déidamie*.

2. Maret, p. 64.

3. Octobre 1733.

quitta fort bien de son rôle et se distingua, dans un air sans doute écrit à son intention, « par un ramage de rossignol qu'on n'a jamais porté aussi loin », il n'en fut pas de même des autres. Il y a l'écho de bien des luttes dans cette phrase du *Mercure* : « On a trouvé la musique de cet opéra un peu difficile à exécuter, mais, par l'habileté des symphonistes et des autres musiciens, la difficulté n'en a pas empêché l'exécution ». Il fallut même sacrifier l'une des plus belles pages de la partition, le trio des Parques, dont les sombres modulations ne purent être comprises, Rameau n'oublia jamais cette déception[1], d'autant moins attendue que les musiciens de la Pouplinière n'avaient pas bronché à cet endroit. Cependant, le public, revenu de sa première impression, commençait à être conquis. « Peu à peu, poursuit Maret, les représentations d'*Hippolyte* furent plus suivies et moins tumultueuses ; les applaudissements couvrirent les cris d'une cabale qui s'affaiblissait chaque jour, et le succès le plus décidé, couronnant les travaux de l'auteur, l'excita à de nouveaux efforts ». Le premier de ces efforts fut d'écrire les divertissements que lui avait demandés Piron pour la pastorale

1. Il s'en plaint encore en 1737, dans sa *Génération harmonique*, et en 1750, dans sa *Démonstration du principe de l'harmonie*.

en un acte, les *Courses de Tempé*, représentée à la Comédie-Française le 30 août 1734. Il dut aussi travailler au *Samson* que Voltaire venait enfin de terminer, mais la pièce fut interdite par l'effet de « la même cabale qui depuis fit suspendre les représentations de *Mahomet ou le Fanatisme*[1] ». Voltaire ajoute que Rameau aurait « employé depuis presque tous les airs de *Samson* dans d'autres compositions lyriques que l'envie n'a pu supprimer ».

*
* *

Faute de Voltaire, Rameau se rabattit sur un des fournisseurs habituels du théâtre, Fuzelier[2], auteur de nombreux ballets tels que le *Ballet des Ages*, mis en musique par Campra en 1718, les *Amours des Dieux*, qui parurent en 1727 avec la musique de Mouret, et les *Amours des Déesses*, qui suivirent en 1729. C'est un ballet que Rameau lui prit. Ce genre n'était pas tombé dans l'abjection où nous le voyons aujourd'hui : n'ayant pas renoncé au chant, il demeurait capable d'une action à peu près raisonnable, et qu'on pouvait suivre. Il avait aussi sur l'opéra l'avantage de la

1. Voltaire, Avertissement de *Samson*.

2. Fuzelier, né vers 1672, mort en 1752, inondait de ses productions tous les théâtres de la capitale, et eut le privilège du *Mercure* à partir de 1744.

franchise : car ici le spectacle était bien l'objet principal, et l'on ne cherchait plus à donner le change au public en développant devant lui toute une tragédie superflue. Depuis les *Saisons* de Pic et Colasse (1695), et surtout depuis l'*Europe galante* de La Motte et Campra (1697), le ballet était même dispensé d'offrir une intrigue liée : il lui suffisait de présenter, en trois ou quatre entrées, précédées d'un prologue, des actions indépendantes, unies seulement par l'analogie du lieu ou du sujet. C'est ainsi que l'*Europe galante* prétendait peindre, en quatre tableaux, le caractère de l'amour en France, en Espagne, en Italie et en Turquie ; que le ballet des *Arts*, de La Motte et La Barre (1700) personnifiait successivement l'Architecture par Apollon, la Poésie par Sapho, la Musique par Amphion, la Peinture par Apelle, la Sculpture par Pygmalion, et que les entrées du ballet des *Eléments*, de Roy pour les paroles et de Lalande et Destouches pour la musique (1721), représentaient d'abord le Chaos, puis l'Air, l'Eau, le Feu et la Terre : le tout par le moyen d'intrigues galantes. Le ballet que Rameau s'apprêtait à mettre en musique voulait retracer, à sa manière, l'histoire amoureuse des Indes ; après un prologue mythologique, où cependant on voyait déjà paraître les quatre nations française, espagnole, italienne et

polonaise, on se trouvait transporté tour à tour en Turquie, au Pérou et en Perse. C'est, on le voit, un ballet géographique, d'une géographie assez particulière. Ne sourions pas trop cependant de cette mascarade imprévue, où le musicien trouvait son compte. Rameau dut être bien aise de pouvoir montrer la puissance et la fertilité de son imagination, en faisant paraître tour à tour des Polonais, des esclaves africains, des Incas célébrant la fête du Soleil, et des Persans que vient charmer un « Ballet des fleurs ». Les *Indes galantes* furent représentées la 23 août 1735, et c'est alors que Monteclair, fort jaloux jusque-là du succès de son rival, fut frappé d'admiration au point de ne pouvoir se tenir, en sortant, d'aller le complimenter[1]; mais si l'on fut très sensible aux couleurs éclatantes dont le musicien avait orné ses tableaux, on accueillit moins bien les scènes, c'est-à-dire les parties de dialogue destinées à soutenir le spectacle d'un semblant d'action. Aussi cette partie de l'ouvrage fut-elle supprimée à l'édition. « Le public, dit Rameau lui-même dans sa Préface[2], ayant paru moins satis-

1. *Mercure*, juin 1765, p. 52. Lettre du musicien Mongeot qui tient l'anecdote de Rameau lui-même et rapporte sa brusque réponse : « L'endroit que vous louez, Monsieur, est cependant contre les règles, car il y a trois quintes de suite. » Il paraît que Monteclair, fort des principes de l'école, avait souvent reproché à Rameau des hardiesses de ce genre.

2. *Les Indes Galantes*, ballet réduit à quatre grands con-

fait des scènes des *Indes galantes* que du reste de l'ouvrage, je n'ai pas cru devoir appeler de son jugement; et c'est pour cette raison que je ne lui présente ici que les symphonies entremêlées des airs chantants, ariettes, récitatifs mesurés, duos, trios, quatuors et chœurs, tant du prologue que des trois premières entrées, qui font en tout plus de quatre-vingts morceaux détachés, dont j'ai formé quatre grands concerts en différents tons : les symphonies y sont même ordonnées en pièces de clavecin, sans que cela puisse empêcher de les jouer sur d'autres instruments, puisqu'il n'y a qu'à y prendre toujours les plus hautes notes pour le dessus et les plus basses pour la basse ». Rameau avait donc fait un véritable arrangement de son ouvrage, pour mettre les amateurs à même de l'exécuter chez eux, sur tous les instruments dont ils pourraient disposer, comme c'était l'usage à une époque où l'on était beaucoup moins sensible que de nos jours à la différence des sonorités. Rameau, qui cependant a l'oreille délicate, ne voit aucun inconvénient lui-même à ce que tel trait, écrit pour la flûte, soit rendu par un violon, une viole ou

certs, avec une nouvelle entrée complète, par M. Rameau. Chez M. Boivin, rue Saint-Honoré, à la Règle d'or; M. Leclair, rue du Roule, à la Croix d'Or, et l'auteur, rue des Bons-Enfants, à l'hôtel d'Effiat.

un clavecin : nous sommes encore en un temps où le sentiment de la musique est dans les notes elles-mêmes, non dans les nuances du timbre, qui sont, bien qu'on en sente le charme, strictement accessoires.

Le 11 mars 1736, les *Indes galantes* étaient reprises avec une entrée nouvelle, les *Sauvages*, où Rameau avait placé le vieil air écrit en 1725 pour l'exhibition du Théâtre-Italien, et déjà transcrit dans le recueil de clavecin de 1731 : on ne pouvait cette fois lui trouver un meilleur emploi.

*
* *

Désormais Rameau, ayant donné à l'Opéra deux ouvrages qui se sont maintenus, trouvera bon accueil à ce théâtre chaque fois qu'il lui plaira d'y apporter un ouvrage ; le 24 octobre 1737, y paraissait *Castor et Pollux*. Et cette fois il avait rencontré un poète qui, sans être capable de grands efforts, avait du moins la grâce du style, et, à force d'esprit, parvint à former une intrigue attachante : c'était Bernard, l'auteur de l'*Art d'aimer*, justement surnommé Gentil-Bernard [1]. Le sujet de la délivrance de

1. Pierre-Joseph Bernard (1710-1775), qui eut la prudence de garder 30 ans en portefeuille son *Art d'aimer*, « se bornant à en faire des lectures aux soupers de la grande ou de la bonne compagnie » (*Biographie Michaud*).

Castor par son frère n'aurait pu servir à un opéra, si l'amour n'y eût été mêlé. Castor aimera donc la belle Télaïre ; mais l'idée heureuse, c'est d'en rendre Pollux également amoureux. Pour descendre aux Enfers et ramener son frère mortel à la vie, il faudra donc que l'immortel triomphe de sa flamme. C'est là une victoire sur soi dont Hercule s'était déjà illustré, dans l'*Omphale* de La Motte et Destouches (1701), que l'on venait encore de reprendre en 1733 et en 1735. Mais ce n'est qu'au dénouement que le héros se souvient de sa gloire, après avoir cédé sans lutte à l'amour. Pollux au contraire sait son devoir dès le premier acte, et c'est Télaïre elle-même qui le lui donne.

D'un frère infortuné ressusciter la cendre,
L'arracher au tombeau, m'empêcher d'y descendre,
Triompher de vos feux, des siens être l'appui,
Le rendre au jour, à ce qu'il aime,
C'est montrer à Jupiter même
Que vous êtes digne de lui.
— Quel trouble confus me dévore !
Quelle pitié combat mes sentiments jaloux !
Ombre que je chéris, Princesse que j'adore,
Je serai digne aussi de vous.

Il règne ici une grandeur de sentiments dont Rameau ne pouvait manquer d'être séduit, comme aussi du généreux combat qui s'engage entre les deux frères, Castor refusant tout d'abord

la vie que Pollux ne peut lui rendre qu'en prenant sa place, et ne voulant ensuite l'accepter que pour un seul jour. Il dut se promettre plus encore de la beauté du spectacle, très habilement lié à l'action, et qui lui offrait, au premier acte, une scène de funérailles, et l'entrée des athlètes victorieux de Lyncée ; au second, les danses des Plaisirs qui ne peuvent amollir le courage du héros ; au troisième, les Enfers ; au quatrième, les Champs-Elysées où se forment les chœurs des Ombres Heureuses ; au cinquième, l'apparition de Jupiter au milieu des constellations où Castor et Pollux vont prendre leur place. Ainsi se trouvaient réunis, et enchaînés étroitement entre eux, les tableaux sombres ou riants, où se complaisait également l'imagination du musicien.

Castor et Pollux fut joué 21 fois de suite, ce qui était alors un succès. La même année, Rameau faisait paraître un important ouvrage, la *Génération harmonique ou Traité de musique théorique et pratique*, qu'il dédiait à MM. de l'Académie royale des Sciences. C'est un livre de science, en effet, en ce que l'auteur essaye d'y fonder sur une observation de physique son système d'harmonie. La même année encore, il ouvre chez lui une école de composition de musique où il se propose de réunir, trois fois la se-

maine, de trois à cinq heures, douze élèves qui lui donneront vingt francs par mois[1]. Ce gain ne devait pas être indifférent à Rameau, qui était fort bon ménager, et commence, vers cette époque[2], à faire des placements, qu'il croit avantageux, de ses économies. Mais l'enseignement était aussi pour lui un moyen de faire prévaloir ses idées : Rameau est un inventeur, passionné pour ses découvertes, et qui ne se lassera, sa vie durant, de les défendre, de les développer, et de les proposer sans relâche à l'attention du public. C'est de ce côté seulement qu'il s'est montré sensible à l'opinion des hommes, au point de batailler âprement avec tout adversaire qui se présentait.

*
* *

L'année 1739 fut marquée par deux ouvrages : l'un est un ballet encore : les *Festes d'Hébé* ou les *Talents lyriques*, avec paroles de Gauthier de Montdorge[3], dont les représentations,

1. On trouve une annonce pour ce cours dans le *Mercure* de décembre 1737.

2. Voir L. de la Laurencie, p. 548 et suivantes.

3. Antoine Gauthier de Montdorge, né à Lyon vers la fin du XVIIe siècle, et maître de la chambre aux deniers, était un poète amateur, qui plus d'une fois « donna des encouragements aux arts par l'usage qu'il fit de sa fortune » (*Biographie Mchaud*). Il mourut fort âgé, en 1768. C'était un ami de la Pouplinière. Il ne signa pas d'abord son poème, et le bruit

commencées le 21 mai, eurent grand succès encore. Les entrées, qui ont pour titre la *Poésie* ou *Sapho*, la *Musique* ou *Tirtée* et la *Danse* ou *Eglé*, n'avaient cependant pas de quoi échauffer l'imagination du musicien : une froide mythogie y régnait d'un bout à l'autre, et le spectacle était peu varié. C'est pourquoi la musique, animée et légère, garde une certaine sécheresse, et « l'Oracle figuré en pas de cinq », ou la descente de « Nuages chargés de trompettes, de timbales, de hautbois et de bassons », ne suffisent pas à lui donner de l'éclat; les meilleurs endroits sont la musette et les tambourins de la dernière entrée, que Rameau a simplement tirés de son deuxième recueil de clavecin. Mais l'opéra, qui parut sur la fin de la même année, lui donnait une plus ample matière.

C'est Le Clerc de la Bruère[1] qui avait composé le poème de *Dardanus*, un poème assez mal venu, mais que le musicien ne pouvait rêver meilleur : on y trouve à la fois les grands sentiments et les beaux spectacles dont il était également épris. Iphise, fille de Teucer, est pro-

avait couru que le poète Bernard et M. de la Pouplinière y avaient travaillé avec lui (Dubuisson, lettre VI, juin 1739, citée par M. Malherbe dans la préface de son édition des *Festes d'Hébé*).

1. Charles-Antoine le Clerc de la Bruère (1715-1754) avait donné au Théâtre-Français les *Mécontents*, en 1734, et partagea le privilège du *Mercure* avec Fuzelier de 1744 à 1752.

mise à Anténor, mais aime Dardanus, qui est l'ennemi de son peuple. Et le héros, par un artifice digne de l'ancien opéra, prend les traits du magicien Isménor, que va consulter Iphise : il obtient ainsi l'aveu de son amour, et se dévoile. Mais la fière princesse ne peut soutenir la vue de celui qu'il lui est interdit d'aimer, et s'enfuit :

Vous triomphez en vain d'avoir connu ma flamme ;
C'est un motif de plus pour la dompter.

Chimène disait :

Adieu ! ce mot lâché me fait rougir de honte.

Mais Corneille n'écrivait pas pour l'Opéra.

On voit ensuite Dardanus secourir son rival menacé par un monstre, mais obtenir en échange qu'il renonce à ses droits sur Iphise. Quant à expliquer comment et pourquoi Dardanus se trouve tout à coup bercé par les Songes heureux, il y faut renoncer ; mais la musique est ici d'un charme qui excuse toutes les maladresses du poète.

La première représentation était annoncée pour le 19 novembre, et attendue avec la plus vive impatience. Car notre musicien a maintenant des partisans dévoués autant que des adversaires résolus. Chacun de ses ouvrages est l'occasion d'un combat où les paroles vives, les

pamphlets et les caricatures se répondent avec fureur. Ceux qu'on nomme plaisamment les *Ramoneurs* n'ont pas l'avantage du nombre, mais celui du zèle et de la discipline. Les autres ont pour eux l'instinct, si naturel au public, de maudire tout ce qui est nouveau, et le grand nom de Lully dont ils se couvrent avec toutes les marques d'un respect idolâtre. En effet, le Florentin a si solidement fondé sa gloire, qu'il passe aux yeux de beaucoup pour ne pouvoir être ni dépassé, ni même égalé. En 1737, l'année de *Castor et Pollux*, on reprenait *Cadmus et Hermione*, en 1738 *Atys*, et *Alceste* en 1739. Cette même année 1739, d'Argenson se plaint en ses *Mémoires*[1], de voir dégénérer tous les jours « notre musique

1. A la date du 15 juillet 1739 :

« Il a paru hier une nouvelle danseuse à l'Opéra. Elle est Italienne ; elle s'appelle la Barbarini ; elle saute très haut, a de grosses jambes, mais danse avec précision. Elle ne laisse pas d'avoir des grâces dans son dégingandage ; elle est jolie, quoiqu'elle ait eu la f.... en arrivant à Paris, causée par les eaux de la Seine qui ne manquent pas d'attaquer ainsi les étrangers qui y arrivent pour la première fois, et les purgent comme pour les avertir de se préparer à recevoir quantité de choses malsaines dans cette grande ville. Avec cela, elle a été fort applaudie ; il est à craindre que sa danse soit suivie. Nous voyons par là que Camargo a pris chez les étrangers les sauts périlleux qu'elle nous a produits. Notre danse légère, gracieuse, noble et digne des Nymphes va donc devenir un exercice de bateleur et de bateleuse, ce que nous prenons chez les Italiens et chez les Anglais. Ainsi a dégénéré et dégénère tous les jours notre musique céleste de Lully ; l'artiste l'emporte sur l'homme de goût, le mérite de la difficulté surmontée donne la vogue aux arts étrangers, et nous cédons sottement le pas quand nous en sommes si hautement en possession. »

céleste de Lully ». Aussi le public se porta en foule au nouveau spectacle dont les uns se promettaient un succès, les autres un scandale. Toutes les loges étaient retenues d'avance, et ceux qui ne s'étaient pas avisés de cette précaution durent envoyer leurs laquais dès neuf heures du matin pour garder leurs places [1]. La bataille resta d'abord indécise. Les fidèles de l'ancien opéra poussèrent des cris d'horreur à de nombreuses hardiesses que nous n'apercevons plus aujourd'hui, et particulièrement à la scène du Sommeil, dont la musique leur parut manquer de dignité : on répétait que Rameau avait écrit une berceuse, utilisé même le motif populaire du *Dodo* [2], et de mauvaises caricatures le représentaient sous la figure d'un enfant enveloppé de langes. Les Ramoneurs de leur côté faisaient rage ; un instant ils conçurent l'espoir de mener la pièce jusqu'à Pâques. Mais ils n'y arrivèrent pas ; les représentations furent interrompues à la fin de janvier 1740 ; il y en avait eu vingt-six en tout. D'ailleurs, l'ouvrage était destiné, comme à peu près tous ceux de Rameau, à s'imposer par la suite à un public d'abord dé-

1. Voir Emile Dacier, *Les premières représentations de Dardanus*, dans la *Revue Musicale*, avril 1903, p. 163 et suiv. — Le spectacle commençait à cinq heures un quart.

2. Ce motif très simple a inspiré à Couperin sa pièce de *Dodo* ou *l'Amour au Berceau*.

routé : dès le 22 avril 1744, il était repris avec un grand succès.

*
* *

Après *Dardanus*, pour des raisons qu'il s'est abstenu de nous confier, Rameau s'arrête brusquement de travailler pour l'Opéra. Était-ce fatigue? On a peine à le croire, quand on parcourt les *Pièces de clavecin en concert* publiées en 1741 : il s'y montre plus que jamais riche d'idées.

Excès de scrupule peut-être : il craint d'avoir épuisé, en cinq ouvrages importants, les réserves de son imagination. Il faut, pour qu'il revienne au théâtre, une sollicitation : le bruit qu'on fait autour de ses ouvrages est enfin parvenu jusqu'à Versailles, et au début de l'année 1744 on lui commande un opéra qu'il ne refuse pas, heureux peut-être de se voir contraint à sortir du silence qu'il s'était imposé. Voltaire, qui est alors le poète de la Cour, a écrit les vers de la *Princesse de Navarre*, qui est représentée, avec les divertissements fort gracieux de Rameau, le 23 février 1745, sur le théâtre de la Grande Écurie, à l'occasion du mariage du Dauphin avec l'Infante Marie-Thérèse. En récompense, le musicien reçut un brevet de 2 000 livres de pension, et le titre de Compositeur de la

Chambre du Roi. Par une rencontre inattendue, il entrait en faveur juste dans le même temps que Mme de Pompadour. La marquise cependant n'aimait « guère sa musique, moins encore sa personne[1] », mais on s'empara de Rameau comme d'un homme à la mode, et désormais il n'y eut pas, dans la famille royale, une noce ou un baptême où l'on ne voulût entendre un divertissement de sa façon. Un mois après la *Princesse de Navarre*, sur le même théâtre de la Grande Écurie, il faisait représenter une comédie-ballet, *Platée*, sur un poème d'Autreau[2]. La *Princesse de Navarre* montrait déjà « un mélange de l'opéra, de la comédie et de la tragédie[3] » ; ici le burlesque prend le dessus, et les mésaventures de la nymphe ridicule Platée, avec son cortège de grenouilles, et de Jupiter travesti en âne, furent l'occasion d'une musique fort légère, dont Rameau ne s'était pas encore montré capable. En ce sens, ce lui fut une bonne fortune que de travailler pour la Cour : il fallait divertir un auditoire frivole, alors que l'Opéra gardait toujours son sérieux. « Le public a décidé, écrit Roy[4]

1. Collé, *Journal*, mai 1751.

2. Autreau (1656-1745), peintre et poète, aussi malheureux dans un art que dans l'autre, venait de mourir aux Incurables.

3. *Avertissement* mis par Voltaire en tête de sa pièce.

4. Préface au ballet des *Stratagèmes de l'amour*.

en 1726, que si ce théâtre admet du comique, ce ne peut être qu'un comique noble, et tel que celui qui porte le caractère de l'antiquité ». Il justifie ainsi son ballet des *Stratagèmes de l'amour*, et il faut convenir que la pédante froideur de ses inventions le met à l'abri de tout reproche.

L'Opéra s'en tint toujours là, se contentant de faire fléchir la règle pour les ouvrages qui avaient été donnés à la Cour : c'est ainsi que *Platée* y parut en 1749. Mais c'est là une exception que seul justifie un exemple auguste ; si Rameau n'avait jamais travaillé que pour une scène aussi grave, nous ne saurions pas de quel enjouement il était capable.

Il semble d'ailleurs que la faveur du Roi soit venue au moment qu'il fallait. Dans toutes les œuvres qu'il a écrites jusque-là, même lorsqu'il ne les destinait pas au théâtre, Rameau n'a jamais été gai. Ses *Cantates* sont exactement dans le ton de l'Opéra ; ses pièces de clavecin ne nous offrent rien qui ressemble à la fine ironie d'un Couperin : la *Boiteuse* ne donne qu'une occasion de casser le rythme, les *Niais de Sologne* n'ont de réjouissant que leur nom, et la preuve, c'est qu'ils ont pu être transportés sans dommage dans l'opéra de *Dardanus*. C'est dans les pièces en concert de 1741 que la malice apparaît, avec ces spirituelles esquisses qui se nomment

l'*Agaçante* ou l'*Indiscrète*. C'est donc vers cette époque seulement que Rameau se prend à plaisanter parfois. Il lui a fallu tout ce temps pour apprendre à rire. Et ce n'est pas là son seul progrès : on sent une détente, un apaisement de sa vie. Les lignes deviennent plus souples, les formes s'élargissent, tout semble plus aisé, plus reposé, de meilleure grâce : c'est un épanouissement. Il est de certaines natures, très fortes et drues, à qui la vie presque entière n'est pas de trop pour calmer leur vivacité. Corneille était de ce nombre : ses vers les plus faciles, les plus harmonieux, les plus amoureux même, sont dans ses dernières tragédies. Wagner a mûri de la même manière, son *Parsifal* nous l'atteste. Rameau a gardé jusqu'aux approches de la vieillesse la verdeur du premier âge. Il a près de soixante ans lorsqu'il commence à donner ses fruits d'automne : la douceur, le calme, la plénitude.

Le malheur, c'est qu'il se fait tard. L'âge n'est pas venu sans infirmités. En 1750, Rameau écrit à propos d'un livre sur le chant qu'il voulait faire paraître[1] : « J'en ai la méthode presque complète, que mon peu de santé me força d'abandonner il y a quelques années ; ce fut pour la

1. *Démonstration du principe de l'harmonie*. Préface, p. XXII.

même raison, et à peu près dans le même temps, qu'il me fallut encore abandonner une méthode de composition déjà bien avancée ». Ainsi Rameau, en même temps qu'il devient meilleur, perd ses forces. Le sentait-il? Peut-être, car il se met au travail avec une activité fébrile, comme s'il craignait de voir le temps lui échapper; cette même année 1745, il donne encore les *Fêtes de Polymnie*, opéra-ballet en trois actes, de Cahuzac[1], représenté à l'Opéra le 12 octobre, et le *Temple de la Gloire*, opéra en cinq actes, rimé par Voltaire, et joué à Versailles le 27 novembre, à Paris le 7 décembre; le 15 mars 1747, ce sont les *Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*, opéra-ballet de Cahuzac, donné à Versailles pour le second mariage du Dauphin; le 29 février 1748, *Zaïs*, opéra du même Cahuzac, donné à Paris; le 27 août, *Pygmalion*, que Rameau remit en musique d'après l'ancien *Ballet des Arts* de La Motte, retouché par Ballot de Savot[2]; le 27 novembre, les *Surprises de l'Amour*, ballet en deux actes, de Gentil-Bernard, donné à Versailles sur le théâtre

1. Louis de Cahuzac, né à Montauban, mort à Paris en 1759, auteur médiocre de comédies (*Zénéide*, 1742), de tragédies (*Pharamond*, 1736; *le comte de Warwick*, 1742), et surtout d'opéras et de ballets. Son expérience de ce dernier genre donne de l'intérêt à son *Traité de la danse ancienne et moderne* (La Haye, 1754).

2. C'était le frère du notaire avec qui Rameau était en affaire à ce moment, Me Ballot.

des Petits-Appartements ; et le 22 avril 1749, *Naïs*, opéra de Cahuzac, donné à l'Opéra en l'honneur de la paix d'Aix-la-Chapelle.

Plusieurs de ces spectacles, on le voit, étaient destinés à la Cour ; mais c'est bien de son propre mouvement que Rameau a écrit *Zaïs* et *Pygmalion ;* et il était de force à résister même aux désirs du Roi, s'il l'eût voulu. Visiblement, il se hâte, et parfois il se force : *Pygmalion* a été écrit en huit jours[1] ; et tous ces ouvrages contiennent des endroits pleins de charme, à côté d'autres qui trahissent la fatigue. Rameau le sait bien sans doute, et tente un plus grand effort ; le 5 décembre 1749, il fait représenter un opéra nouveau : *Zoroastre*, dont les paroles sont du nécessaire Cahuzac. La pièce fut montée avec un luxe extraordinaire ; mais elle est inégale. L'inspiration s'élève, et en même temps se raréfie. L'*Ouverture* est d'une beauté pure et neuve ; il faut ensuite traverser des déserts de chant, des pompes monotones, que tout à coup parfume une idée fraîche comme une fleur. Mais de telles rencontres sont rares, et Rameau, sentant le défaut de son imagination, a largement puisé dans ses anciens recueils, celui de 1741 surtout : même l'*Agaçante*, transposée de *sol* en

1. De Léris, *Dictonnaire portatif des Théâtres* (1754), p. 265.

ré, est devenue, à notre surprise, l'introduction pour la quatrième scène du deuxième acte. Selon Decroix[1], il aurait aussi fait main basse sur les airs de *Samson*, qui lui étaient finalement restés. Le public fut rebuté d'abord : ce n'est qu'à Dresde, en 1751[2], que *Zoroastre* trouva le succès, et plus tard à Paris, à la reprise de 1756.

Rameau a des consolations : en 1750, il publie sa *Démonstration du principe de l'Harmonie*, dédiée à M. le Comte d'Argenson, ministre et secrétaire d'État, et « approuvée par Messieurs de l'Académie royale des Sciences ». Rameau avait même fait imprimer à la suite le rapport du comité de lecture, où il est déclaré « digne de l'approbation et de l'éloge des philosophes »; et on lit au bas les signatures de Mairan, Nicole et d'Alembert. Nul suffrage ne pouvait lui être plus précieux que celui de ces savants. Le 10 avril de la même année, le Roi lui accordait 1500 livres de pension sur les bénéfices de l'Opéra : l'opinion publique ne fut pas étrangère peut-être à cette faveur. Nous voyons, l'année suivante, la pension n'ayant sans doute pas été payée, Collé s'indigner « qu'on ne fasse

1. *Biographie Michaud.*

2. *Mercure*, mai 1751, p. 164 : « On a traduit en vers italiens l'opéra de *Zoroastre*, et il a été représenté pendant le carnaval dernier avec grande magnificence et beaucoup de succès sur le théâtre de Dresde ».

rien pour un si grand artiste ! Pas même la moitié de ce qu'on a fait pour des gens qui valaient la moitié moins que lui[1] ». Ce n'est pas que Rameau fût pauvre, il s'en faut bien. Mais on craignait que faute d'encouragements et d'occasions, il n'arrivât pas à donner tout ce qu'on attendait de lui. « Quoiqu'on puisse espérer que ses ouvrages se trouveront à sa mort et que peut-être on n'en perdra rien, quelle différence d'en avoir l'intelligence d'un Rameau lui-même pendant qu'il vit, et qu'ils soient joués et exécutés dans le goût qu'il les a faits ! Cela crie vengeance ! »

Sa santé continuait à décliner : « Qu'est-ce qu'une pension, ajoute Collé, pour un homme de soixante-six ou soixante-sept ans, et qui se meurt presque ? » Et cependant, en 1751, *la Guirlande ou les Fleurs enchantées*, entrée de ballet destinée à faire suite aux *Indes galantes*, et dont Marmontel[2] avait écrit les insignifiantes paroles, fut donnée à l'Opéra le 21 septembre, et *Acanthe et Céphise*, pastorale en trois actes du même Marmontel, était représentée le 18 novembre en l'honneur de la naissance du duc de Bourgogne. Ce sont des œuvres toutes de grâce, où l'on

1. Collé, *Journal*, mai 1751.

2. Marmontel (1723-1799) était fort assidu chez la Pouplinière et s'était déjà fait connaître par les tragédies de *Denys le Tyran* (1748), *Aristomène* (1749), *Cléopâtre* (1750).

croit voir ce vieillard affaibli sourire doucement à la vie. D'ailleurs il n'a rien perdu de sa hardiesse, ni de son sentiment de la musique : il met dans *Acanthe et Céphise* des cors en *fa* et des clarinettes, dont il tire les effets les plus heureux : c'étaient alors des instruments rares ; on ne les rencontrait qu'à l'orchestre de la Pouplinière, qui sans doute prêta ses musiciens pour la circonstance[1].

*
* *

En 1752, il fait paraître encore de *Nouvelles réflexions sur la démonstration du principe de l'harmonie servant de base à tout l'art musical*, et cette même année d'Alembert résume son système en ce petit livre rigoureux : *Éléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau.* C'est là un illustre hommage et un secours dont il sentait le prix : aussi publie-t-il sa reconnaissance en cette lettre, insérée par le *Mercure* de mai 1752, et où l'on voit à quel point il était dévoué à ses idées :

Permettez-moi, Monsieur, d'insérer dans votre journal mes remerciements à M. d'Alembert, pour la marque d'estime qu'il vient de me donner en publiant ses Éléments

1. Il avait fait venir d'Allemagne, vers cette époque, deux cornistes nommés Syryneck et Steinmetz, et deux clarinettistes, Gaspard Proksch et Flieger. Voir Michel Brenet, *les Concerts en France*, p. 223.

de musique théorique et pratique, d'après mes principes. Quelque publicité que je donne aux témoignages de ma vive reconnaissance, ils seront toujours moins éclatants que l'honneur que je reçois.

Les progrès de mon art ont été pour moi le premier objet de mes veilles. La récompense la plus flatteuse que je me sois proposée, c'est le suffrage et l'estime des savants.

Il s'est trouvé heureusement pour moi, dans les Académies les plus célèbres, de ces hommes éclairés et justes que leurs lumières mettent au-dessus de la prévention, et leur mérite au-dessus de l'envie. J'ai eu le bonheur d'obtenir leurs suffrages, et leurs suffrages ont entraîné ceux de la multitude.

Parmi ces savants, que je me fais gloire d'appeler mes juges et mes maîtres, il en est un que la simplicité de ses mœurs, l'élévation de ses sentiments, et l'étendue de ses connaissances, me rendent singulièrement respectable. C'est de lui, Monsieur, que je reçois le témoignage le plus glorieux auquel l'ambition d'un auteur puisse jamais aspirer. Quelques écrivains ont essayé de se faire connaître tantôt en défigurant mes principes, tantôt en m'en disputant la découverte, tantôt en imaginant des difficultés dont ils croyaient les obscurcir. Ils n'ont rien fait ni pour leur réputation, ni contre la mienne ; ils n'ont rien ajouté ni retranché à mes découvertes, et l'art n'a retiré aucun fruit du mal qu'ils ont voulu me faire. Que c'est peu connaître l'intérêt de sa propre gloire que de prétendre l'établir sur les ruines de celle d'autrui ! L'homme illustre à qui s'adresse ma reconnaissance a cherché dans mes ouvrages non des défauts à reprendre, mais des vérités à analyser, à simplifier, à rendre plus familières, plus lumineuses, et par conséquent plus utiles au grand nombre, par cet esprit de netteté, d'ordre et de précision qui caractérise ses ouvrages. Il n'a pas dédaigné

de se mettre à la portée même des enfants par la force de ce génie qui plie, maîtrise et modifie à son gré toutes les matières qu'il traite. Enfin il m'a donné à moi-même la consolation de voir ajouter à la solidité de mes principes une simplicité dont je les sentais susceptibles, mais que je ne leur aurais donnée qu'avec beaucoup de peine, et peut-être moins heureusement que lui.

C'est ainsi, Monsieur, que les Sciences et les Arts, se prêtant des lumières mutuelles, hâteraient réciproquement leurs progrès, si tous les auteurs, préférant l'intérêt de la vérité à celui de l'amour-propre, les uns avaient la modestie d'accepter des secours, les autres la générosité d'en offrir. J'ai l'honneur d'être,

RAMEAU.

Cette approbation d'un géomètre donnait à Rameau, on le voit, la plus grande joie peut-être de toute sa vie ; presque la dernière aussi. C'est au mois d'août 1752 que se faisaient entendre à Paris cette troupe de chanteurs italiens qu'on surnomma les Bouffons[1], et leur succès faillit bien être fatal à l'opéra de Rameau. Au premier rang de leurs partisans, on remarque trois « philosophes » : Grimm[2], Rousseau[3] et

1. Ils étaient conduits par un certain Bambini et donnaient leurs représentations sur le théâtre de l'Opéra. Ils débutèrent par la *Serva Padrona* de Pergolese, le 2 août 1752, et poursuivirent par différents opéras-comiques du même auteur et de Ciampi, Leo, Latilla, Jomelli, Rinaldo di Capua, jusqu'au mois de mai 1754, où ils furent remerciés.

2. *Lettre sur Omphale*, 1752. — *Le petit prophète de Bœmischbroda*, 1753.

3. *Lettre à M. Grimm* (anonyme), 1752. — *Lettre sur la musique française*, 1753.

Diderot[1]. A cette « querelle » célèbre, qui passionna l'opinion au point que les affaires de l'État n'intéressaient plus personne[2], Rameau ne prit d'abord point de part. Mais les attaques dont il est l'objet ne laissent pas de lui être sensibles : il semble découragé, ne donne plus que de petits ouvrages, ceux sans doute qu'il ne peut refuser à la Cour : *Daphnis et Eglé*, pastorale héroïque de Collé[3], le 30 octobre 1753 ; les *Sybarites*, entrée de ballet, et *Lysis et Délie*, pasto-

1. Trois écrits anonymes : *Arrêt rendu à l'amphithéâtre de l'Opéra*, 1753 ; — *Au petit prophète de Bœhmischbroda*, 1753 ; — *Les trois chapitres ou la vision de la nuit du mardi-gras au mercredi des Cendres*, 1753.

2. Grimm, *Correspondance littéraire*, juillet 1753 : « Les brouilleries du parlement de Paris avec la cour, son exil, et la grande chambre transférée à Pontoise, tous ces événements n'ont été un sujet d'entretien pour Paris que pendant vingt-quatre heures, et quoi que ce corps respectable eût fait depuis un an pour fixer les yeux du public, il n'a jamais pu obtenir la trentième partie de l'attention qu'on a donnée à la révolution arrivée dans la musique. Les acteurs italiens qui jouent depuis dix mois sur le théâtre de l'Opéra de Paris, et qu'on nomme ici Bouffons, ont tellement absorbé l'attention de Paris, que le parlement, malgré toutes ses démarches et procédures qui devaient lui donner de la célébrité, ne pouvait pas manquer de tomber dans un oubli entier. Un homme d'esprit a dit que l'arrivée de Manelli nous avait évité une guerre civile, parce que sans cet événement les esprits oisifs et tranquilles se seraient sans doute occupés des différends du parlement et du clergé, et que le fanatisme, qui échauffe si aisément les têtes, aurait pu avoir des suites funestes. Manelli est le nom de l'acteur italien qui joue dans les intermèdes. »

3. Charles Collé (1709-1783), ami et quelque peu disciple de Panard, et comme lui membre du Caveau, s'était élevé de l'amphigouri à la chanson, et enfin à la comédie : *Duvuis et Desronais* fut représenté au Théâtre-Français en 1763, et Rameau, comme on verra, y assistait.

rale, toutes deux de Marmontel, en novembre de la même année; la *Naissance d'Osiris ou la Fête de Pamilie*, opéra-ballet de Cahuzac, pour la naissance de M. le duc de Berri, le 12 octobre 1754, et le 23, *Anacréon*, ballet héroïque du même Cahuzac. Tous ces divertissements, joués à Fontainebleau, furent éphémères, et ne méritaient pas un autre sort : on y sent la fatigue et le souci. D'ailleurs sa santé lui rend le travail de plus en plus difficile.

En juin 1754, attaqué sur quelques points de sa théorie, il n'a même plus la force de se défendre, et répond par ce billet, où l'on sent l'agitation d'un malade qui a peine à rassembler ses idées[1] :

Monsieur,

Le livre en question est actuellement imprimé : il a pour titre : *Observations sur notre instinct pour la musique*. Je n'ai pas le temps d'écrire, ni la santé pour penser, pour réfléchir; pardonnez-moi, Monsieur, je suis vieux, vous êtes jeune, et je suis votre très humble et très obéissant serviteur.

RAMEAU.

A Paris, ce 13 juin 1754.

C'est là un jour subitement ouvert sur la vie de Rameau, et qui nous révèle une profonde détresse. C'est vers ce temps-là cependant qu'il va entrer en lutte avec les « philosophes », ces

1. DUCHARGER, *Réflexions sur divers ouvrages de M. Rameau*. Dijon, 1761, p. 45.

redoutables sophistes, à la fois habiles et hautains, qui savent si bien se donner toujours les apparences du succès. Ce qui le décide, c'est qu'il ne s'agit plus de ses ouvrages, mais bien de son système, c'est-à-dire, à ses yeux, de toute la vérité de la musique. Rousseau, chargé d'écrire, dans l'*Encyclopédie*, les articles de musique, y a soutenu ses préférences particulières [1] : il loue les Italiens de n'attacher de prix qu'à la mélodie, et de réduire l'harmonie à la portion congrue. Cette fois Rameau ne peut contenir son indignation : il riposte, par la brochure intitulée : *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie* [2], et montre qu'à ce compte le musicien n'a plus la raison, mais l'oreille seule pour guide, ce qui est la négation même de l'art. Il semble que des philosophes, hommes de science et d'abstraction, devaient adopter cette idée. Il n'en fut rien : Rameau a touché à l'arche sainte, à la commune entreprise : il est anathème. Tous se retournent contre lui, avec une discipline digne de nos partis politiques les mieux organisés. Et, comme ils sentent le terrrain peu sûr, et veulent à tout prix conserver leur prestige, ils préfèrent le persiflage à la discussion ; d'Alembert donne

1. Dans les articles Accompagnement, Basse et Chiffrer.
2. Publiée en 1755, sans nom d'auteur.

l'exemple, et le ton, dans l'Avertissement qu'il met au VIe volume de l'*Encyclopédie* (1756) :

... Mais aussi nous avons le droit d'exiger qu'on ne nous fasse pas un crime de nos justes égards pour nos collègues ; les plaintes bien ou mal fondées dont ils peuvent être l'objet ne doivent nullement retomber sur nous.

Cet avis, quoique déjà donné tant de fois, paraît avoir obtenu peu d'attention de la part d'un anonyme qui vient d'attaquer quelques articles de musique de M. Rousseau[1]. « Je crois, dit-il, devoir mettre les éditeurs de l'*Encyclopédie* sur la voie des vérités qu'ils ignorent, négligent ou dissimulent, pour y substituer des erreurs, et même des opinions. » La déclaration que nous venons de faire doit nous mettre à l'abri d'une accusation si hasardée. Du reste l'auteur ne doit point regarder cette déclaration comme un aveu tacite ou indirect de la justesse de ses remarques. M. Rousseau, qui joint à beaucoup de connaissances et de goût en musique le talent de penser et de s'exprimer avec netteté, que les musiciens n'ont pas toujours, est trop en état de se défendre par lui-même pour que nous entreprenions ici de soutenir sa cause. Il pourra, dans le *Dictionnaire de musique* qu'il prépare, repousser les traits qu'on lui a lancés, s'il juge, ce que nous n'osons assurer, que la brochure de l'anonyme le mérite. Pour nous, sans prendre d'ailleurs aucune part à une dispute qui nous détournerait de notre objet, nous ne pouvons nous persuader que l'artiste célèbre à qui on attribue cette production en soit réellement l'auteur[2]. Tout nous empêche de le croire : le peu de sensation que

1. Voyez la brochure qui a pour titre *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*. (Note de d'Alembert).

2. Comme Rameau l'explique dans sa *Réponse aux éditeurs de l'Encyclopédie*, il avait envoyé sa brochure à Rousseau et d'Alembert avec un mot écrit de sa main : ce n'est donc ici qu'une feinte.

la critique nous paraît avoir fait dans le public, les imputations aussi déplacées que déraisonnables dont cet artiste est incapable de charger deux hommes de lettres qui lui ont rendu en toute occasion une justice distinguée, et qu'il n'a pas dédaigné de consulter quelquefois sur ses propres ouvrages ; la manière peu mesurée dont on traite dans cet ouvrage M. Rousseau, qui a souvent nommé avec éloges le musicien dont nous parlons[1], et qui ne lui a jamais manqué d'égards, même dans le petit nombre d'endroits où il a cru pouvoir le combattre ; enfin les opinions plus que singulières qu'on soutient dans cet écrit, et qui ne préviennent pas en sa faveur, entre autres, que la Géométrie est fondée sur la Musique, qu'on doit comparer à l'harmonie quelque science que ce soit; qu'un clavecin oculaire dans lequel on se bornerait à représenter l'analogie des harmonies avec les couleurs, mériterait l'approbation générale, et ainsi du reste[2]. Si ce sont là les vérités qu'on nous a accusés d'ignorer, c'est un reproche que nous aurons le malheur de mériter longtemps.

Il est vrai que Rameau n'est pas un habile écrivain, vrai aussi qu'il a demandé conseil à d'Alembert : il en est convenu lui-même avec reconnaissance, dans sa lettre du mois de mai

1. Voyez les mots Accompagnement, p. 65, col. 2 vers la fin ; Basse, p. 119, col. 2, et surtout la fin du mot Chiffrer (Note de d'Alembert). — Rousseau adopte en effet la théorie du renversement des accords (voir plus loin, chapitre II, p. 112), pour la simplicité qu'elle donne à la pratique ; mais il conçoit l'harmonie d'une tout autre manière. Il ne faut pas oublier aussi que Rousseau écrivait en 1753, dans sa *Lettre à M. Grimm* (Ed. Petitain, VI, p. 241) : « Il (Rameau) est certainement, du côté de l'esprit et de l'intelligence, fort au-dessous de Lulli. »

2. Voyez la brochure citée, page 46, page 64, et surtout depuis la page 110 jusqu'à la fin. (Note de d'Alembert). — Le clavecin de couleurs était une fantaisie du P. Castel.

1752[1] ; il est peu généreux de retourner contre lui un aveu aussi sincère, et peu équitable de lui jeter à la tête des opinions qu'il a simplement hasardées, sur la fin de son libelle, sans leur donner l'importance qu'on feint d'y attacher. Il vaudrait mieux montrer que Rousseau a eu raison de ne pas reconnaître la dominante dans l'accord de septième sensible[2], ou de recommander une harmonie aussi peu remplie qu'il se pourra[3]. On s'en garde bien. Rousseau, prudemment, ne publie pas la justification qu'il a essayé d'écrire[4] ; et d'Alembert veut faire croire que le dédain est la seule cause de son silence. Il y avait là de quoi exaspérer un homme peu patient, et qui n'a souci en ce monde que de vérité. Rameau revient à la charge, il s'acharne, il s'exalte, et son idée devient une idée fixe : il finit par croire sérieusement que l'harmonie, à cause des proportions qu'elle donne, est la source de la géométrie et de toutes les sciences, et d'Alembert, pour répondre, n'a qu'à sourire[5].

1. Voir plus haut, p. 65.

2. *Erreurs sur la musique*, p. 10.

3. C'est surtout dans sa *Lettre sur la musique française* que Rousseau insiste sur ce point ; il y revient dans son article *Accompagnement ;* et Rameau cite les deux passages dans ses *Erreurs sur la musique*.

4. L'*Examen de deux princives avancés par M. Rameau* a paru seulement à la fin de 1764, en même temps que le *Dictionnaire de musique*. Rameau venait de mourir.

5. La bibliographie placée à la fin de ce volume donne la

Ses forces s'épuisent en ces débats stériles ; c'est en 1760 seulement qu'il parvient à terminer un ouvrage dont il avait conçu le plan dès 1757[1] : le *Code de musique pratique, ou Méthode pour apprendre la Musique même à des aveugles, pour former la voix et l'oreille, pour la position de la main avec une méchanique sur le clavecin et l'orgue, pour l'accompagnement sur tous les instruments qui en sont susceptibles, et pour le prélude, avec de nouvelles réflexions sur le principe sonore.* On voit que Rameau, si théoricien qu'il fût, ne dédaigne pas un seul détail de la pratique, ou plutôt la théorie ne se sépare pas, dans son esprit, des applications dont elle est susceptible.

La même année, il tentait encore la fortune de l'Opéra, cette fois avec une comédie-ballet : les *Paladins*[2], représentés le 12 février, n'obtinrent aucun succès et ne furent pas publiés ; le manuscrit de l'auteur nous est parvenu, encore écrit d'une main ferme[3], et nous montre une

liste de tous les écrits où Rameau dispute contre les philosophes.

1. Le prospectus de cet ouvrage est annoncé dans le *Mercure* de décembre 1757. Voir L. de la Laurencie, p. 546.

2. L'auteur des paroles n'a pas signé son poème. Le sujet est emprunté à un conte de La Fontaine, *Le petit chien qui secoue des pierreries.*

3. Bibl. Nat. Rés. Vm² 120. — On lit en tête de l'Ouverture : « Tout est corrigé. Copiez tout. » De nombreuses

musique vive et sèche, dont la gaieté continue devait ennuyer, malgré de charmants épisodes.

*
* *

Rameau s'en va : son imagination se refroidit, et c'est à peine s'il lui reste assez de forces pour donner encore, en 1762, une dernière *Lettre aux Philosophes, concernant les corps sonores et la sympathie des tons*. Par une ironie qui dut lui être bien amère, la gloire lui est venue en même temps que l'inspiration le quittait. « Toutes les fois que M. Rameau était aperçu à l'Opéra, lorsqu'on représentait quelqu'un de ses ouvrages, il était longtemps applaudi [1] ». En 1760, une véritable manifestation eut lieu en son honneur. « Qu'un auteur, dit le *Mercure* [2], à la représentation d'une pièce nouvelle, soit applaudi du public enchanté de l'ouvrage, rien n'est moins étonnant, ni plus naturel. Mais qu'à la dernière représentation d'un ouvrage repris, et qui a été joué un grand nombre de fois, ce même public, en voyant l'auteur dans une loge, se tourne vers lui et lui adresse ses applaudissements avec transport, c'est ce qui n'est guère arrivé qu'au célèbre

ratures et collettes témoignent du soin que mettait l'auteur à améliorer ses ouvrages.

1. *Spectacles de Paris*, 1765, p. 9.

2. Décembre 1760.

Rameau, à la fin de son opéra de *Dardanus*, qui a été donné pour la dernière fois le dimanche 9 novembre. Cet événement, si honorable pour M. Rameau et pour le public, ne l'est pas moins pour les acteurs de l'Opéra, qui tous semblent s'être surpassés pour mettre le comble à la réussite de l'ouvrage et à la gloire de son immortel auteur. »

Peut-être bien que Rameau eût souhaité d'entrer à l'Académie des Sciences[1]. A défaut, l'Académie de Dijon le reçoit au nombre de ses membres, le 22 mai 1761, et les magistrats de la ville l'exemptent à perpétuité, lui et sa famille, de l'impôt de la taille. Enfin, en mai 1764, le Roi lui octroyait des lettres de noblesse que d'Hozier enregistre en septembre :

Un écu d'azur à une colombe d'argent, tenant dans son bec un rameau d'olivier d'or. Cet écu timbré d'un casque de profil orné de ses lambrequins d'or, d'azur et d'argent.

Rameau ne put porter ces armoiries : le 23 août, il était pris d'une fièvre violente, et s'éteignait dans la soirée du 12 septembre. Il venait encore de confier à l'Opéra un nouvel ouvrage, qui allait être mis en répétitions : *Abaris ou les Boréades*. Craignant un insuccès

1. Il suffit, pour s'en convaincre, de se rappeler comme il a recherché l'approbation de cette compagnie.

pareil à celui des *Paladins*, on renonça à représenter la pièce dès que l'auteur eut disparu [1]. Et il faut dire qu'on fit bien. En dépit de la gravité du sujet, la musique affecte une animation vide. On croirait qu'elle s'agite pour se réchauffer, et n'y parvient pas. Ce sont les dernières convulsions d'un génie qui se meurt.

On lui accorda, à Paris, trois services funèbres ; l'un le 27 septembre, aux Pères de l'Oratoire de la rue Saint-Honoré, l'autre le 11 octobre aux Carmes du Luxembourg, et le troisième le 16 décembre, à l'Oratoire. A aucun de ces services on n'exécuta la musique religieuse de Rameau, alors complètement oubliée : le 27 septembre on avait adapté le *Kyrie eleison* « à la musique expressive de l'un des plus beaux endroits des œuvres de M. Rameau », de telle manière qu'un grand nombre d'assistants ne pouvaient « retenir leurs pleurs [2] ». A Marseille, le 15 novembre, on a composé toute une Messe « de différents morceaux de musique extraits

1. Une partition d'orchestre manuscrite, conservée à la Bibliothèque Nationale (Vm² 396), porte sur la feuille de garde cette note, que nous devons sans doute à Decroix : « Cette tragédie est le dernier ouvrage de musique de Rameau. L'Académie Royale de Musique en allait faire la répétition, lorsque l'auteur mourut en septembre 1764. La représentation n'eut pas lieu. Le poème et la musique n'ont pas été gravés ni imprimés. L'auteur du poème n'est pas connu. »

2. *Mercure*, octobre 1764.

des ouvrages connus de M. Rameau, et qui ont le plus contribué à sa célébrité [1] ».

En même temps que les cérémonies religieuses, les épitaphes rimées, en français et latin, et les éloges funèbres s'amoncelaient, comme des couronnes de cimetière, autour du musicien longtemps inconnu, presque toujours discuté, et qui n'avait joui d'une gloire assurée que du jour où la mort le menaçait déjà.

1. *Mercure*, février 1765.

Il était très grand, d'une maigreur effrayante, qui lui donnait « plus l'air d'un fantôme que d'un homme [1] ». Grimm [2] le trouve « aussi hâve et aussi sec » que M. de Voltaire, ce qui n'est pas peu dire ; et Decroix [3] part de cette ressemblance pour tracer entre les deux grands hommes un parallèle en règle. Mais le musicien était bien loin de montrer la mine malicieuse du « philosophe » : sa physionomie était sévère ; « tous les traits de son visage étaient grands, et annonçaient la fermeté de son caractère [4] ».

C'est bien ainsi que ses portraits nous le montrent, et aussi les caricatures qu'on fit de lui à partir du moment où il devint célèbre : le profil aigu, les lèvres serrées, le front haut, l'air décidé.

Même au plus fort de sa renommée, on ne l'aimait guère. De méchants bruits couraient sur

1. Chabanon, p. 51.

2. *Correspondance littéraire*, VI, p. 89.

3. *L'Ami des Arts ou la Justification de plusieurs grands hommes*. Amsterdam et Paris, 1776. P. 97 et suiv.

4. Maret, p. 35.

son compte : on le disait dur, avaricieux, intraitable ; selon Collé[1], « très désagréable à vivre, d'une personnalité aussi bête qu'injuste » ; à en croire Grimm, « étranger à tout sentiment d'humanité » ; et Diderot, faisant parler le neveu de Rameau, conclut : « C'est un philosophe dans son espèce : il ne pense qu'à lui ; le reste de l'univers lui est comme d'un clou à soufflet[2]. »

Ce sont là, à vrai dire, des témoins suspects. Collé est un fort petit esprit, et semble animé d'un ressentiment personnel. Rappelons-nous qu'en 1751 il prenait énergiquement le parti de Rameau, et protestait en son *Journal* contre le peu d'empressement qu'on mettait à lui payer une pension. Peu après, il donnait au musicien le poème de *Daphnis et Eglé*, représenté à Fontainebleau le 30 octobre 1753. Aurait-il gardé mauvais souvenir de cette collaboration ? Lisons plutôt : « Il brusquait les auteurs à un point qu'un galant homme ne pouvait soutenir de travailler une deuxième fois avec lui ; il n'y a que le Cahuzac qui y ait tenu ; il en avait fait une espèce de valet de chambre parolier... » Nous voilà fixés ; le chansonnier était trop « galant homme », et

1. *Journal*, II, p. 374.

2. Diderot, *Le neveu de Rameau*. J'adopte la correction de l'édition Assézat : *un clou à soufflet*, c'est-à-dire un très petit clou, et non *un clou à un soufflet*.

surtout trop homme de lettres, pour se soumettre aux exigences du compositeur.

Grimm, de son côté, est, au moment où il écrit, un ennemi de Rameau ; et ce médiseur à gages cherche moins à dire vrai qu'à divertir ses nobles lecteurs des pays étrangers. Enfin Jean-François Rameau, lorsqu'il vint à Paris, reçut d'abord un assez bon accueil de son oncle, qui tâcha de lui procurer une « bonne éducation », mais un autre genre de bienfaits eût sans doute été mieux de son goût ; et plus tard, sa vie devint si bruyante et scandaleuse que Rameau, ami de l'ordre, songea sérieusement à le faire « passer aux colonies », ce dont l'autre dut lui être médiocrement reconnaissant[1]. D'ailleurs, il ne faut pas attacher trop d'importance aux dires de ce drôle : Diderot lui-même n'en fait rien de plus qu'un bouffon.

Cette avarice, dont Grimm fait « sa passion dominante », et que Collé juge « sordide », n'est pas de pure invention. Parti de rien, Rameau « est mort riche » en effet. Sa succession se monte à 200.000 livres environ[2]. La lettre qu'il écrit au *Journal des Savants* en 1749 nous le montre à même de dire jour par jour ce qu'ont produit

1. Pièces publiées par M. L. de la Laurencie, p. 555-557.
2. Voir Lionel de la Laurencie, p. 579 et suivantes.

les représentations d'une de ses œuvres[1]. Il sait aussi réclamer son dû : l'acte de *la Guirlande* n'a eu d'abord que quatorze représentations, du 21 septembre au 22 octobre 1751, mais il est « resté au théâtre », c'est-à-dire que des reprises sont certaines. Rameau demande donc à être payé, non pour 14, mais bien pour 30 représentations, ce qui est le maximum, un ouvrage entrant au répertoire à partir de la 31e. Et il obtient gain de cause : le 8 mai 1752, il touche un supplément d'honoraires de 670 l. 13 s. 4 d.[2]. Nous le voyons toute sa vie occupé de ses placements. Il préfère, malgré les risques qu'elles présentent, les créances hypothécaires, qui peuvent rapporter jusqu'à 10 p. 100. Du reste, il est, tout comme un autre, victime de son notaire, et engagé en des procès ardus ; mais c'est pour

1. Le *Journal des Savants*, tout en rendant hommage au talent du musicien, laissait entendre que les représentations de *Platée*, à l'Opéra, avaient été peu suivies. Rameau, sachant le tort qu'on pouvait ainsi lui faire auprès du public, crut devoir protester par une lettre publiée dans le *Mercure* de juillet 1749. Il y établit que « les sept premières représentations données dans l'espace de dix jours, et que l'on pourrait équitablement réduire à six, vu qu'il fut joué le jeudi, jour du feu de l'Hôtel-de-Ville, et les trois derniers jours gras consécutivement, ont produit 19.672 l. 10 s. ; les six représentations qui ont été données ensuite dans le carême, uniquement pour satisfaire à l'empressement du public, l'intention n'ayant été d'abord que de le donner en carnaval, ont produit 11.892 l. ce qui fait près de 32.000 l. en treize représentations. »

2. Pièces publiées par M. L. de la Laurencie, p. 559-560.

avoir voulu trop gagner. Quant à la dépense, il n'en est que médiocre partisan. Ses « hardes », dont nous avons l'inventaire fait après sa mort[1], comprennent d'abord « une veste de drap écarlate brodée en or avec boutons et boutonnières d'or, un habit et veste de velours de coton à boutons d'or, l'habit doublé de satin de pareille couleur, et la veste de peluche de coton blanc, un surtout de velours noir et la culotte pareille ». Ce sont là les habits de cérémonie, nécessaires pour paraître à la Cour. Voici la garde-robe privée : « trois autres vieilles culottes de différentes étoffes, une vieille robe de chambre et sa veste de moëre, fonds jaune ; deux perruques en bonnet, cheveux grisaille, une paire de souliers, quatre paires de bas dont deux de soye et deux de laine, 30 chemises tant de jour que de nuit de différentes toiles, 12 cols de mousseline, 1 douzaine de mouchoirs de différentes toiles de cours, un vieux chapeau castor, une paire de boucles de souliers ». Le tout, sans excepter les costumes de velours, est estimé à 100 livres. Comme instrument de musique, Rameau ne possède alors qu'un vieux clavecin en mauvais état, qui vaut 24 livres : à peine si un revendeur en eût voulu. Mais un « secrétaire en

1. Publié par M. L. de la Laurencie, p. 584.

bois de rose avec ornement de cuivre en couleur[1] et son dessus de marbre », dans la chambre de Mme Rameau, contient 40.584 livres d'argent monnayé.

A n'en pas douter, Rameau avait donc ce que le langage poli appelle « beaucoup d'ordre ». D'ailleurs, sa vie est parfaitement honorable, et il n'a jamais fait tort à personne. Il semble bien s'être marié pour le plaisir de voir auprès de lui une jeune et aimable femme, et point du tout pour l'argent ; sa sœur, devenue infirme, vit à Dijon d'une pension qu'il lui fait. D'obscurs musiciens, le compositeur Dauvergne, l'organiste Balbâtre, déposent hautement en faveur de son « empressement à seconder les talents[2] ». Mais Rameau n'est pas homme à publier ses bienfaits.

Il est fermé, chagrin, et comme honteux de sa personne. En 1763, après la représentation de *Castor et Pollux* à Fontainebleau, Chabanon se met à sa recherche pour le féliciter, et finit par le découvrir qui se promène seul, dans une salle écartée et obscure ; le premier mouvement de

1. Cuivre verni.

2. Maret, p. 70. — Dauvergne, né à Clermont en 1713, devint en 1762 directeur du Concert spirituel. Balbâtre, né à Dijon en 1729, fut organiste de ce même concert et y joua bien souvent, sur son instrument, les ouvertures et les airs de son illustre protecteur.

Rameau est de s'échapper; se voyant pris, il explique qu'il « fuit les compliments parce qu'ils l'embarrassent et qu'il ne sait qu'y répondre[1] ». A l'Opéra, il a coutume de se placer dans une petite loge où il se cache et même se tient couché, de peur d'être aperçu et reconnu[2].

N'aimant pas la compagnie[3], il manque naturellement de civilité, ce qui étonne en un temps où l'on en avait beaucoup. Ceux à qui il lui arrive de parler reçoivent leurs vérités en plein visage, et en restent quelquefois abasourdis. Il ne connaît pas l'art de tout dire le sourire aux lèvres, de glisser la critique au milieu des compliments, et de discuter sans se fâcher. La contradiction le met hors de lui; ses nombreux ennemis le savent bien, et souvent en prennent avantage.

Il a des querelles, au théâtre, au café[4]; il enrage encore à sa dernière heure, et trouve la force d'interrompre le curé de Saint-Eustache, qui le prêche : « Que diable venez-vous me

1. Chabanon, p. 53.

2. Maret, p. 73.

3. Dagoty, *Vie de Rameau*, p. 6 : « Le vide qu'il trouvait dans la société la lui faisait négliger. »

4. Ainsi celle que rapporte M. L. de la Laurencie d'après Thoinan, *Vie de Jean François Rameau*, p. 198. Le 2 octobre 1742, Rameau, étant au café, échange des propos si vifs avec le musicien Royer, qu'un spectateur intervient et parle de lui donner, une fois dehors, « vingt coups de pied dans le ventre ».

chanter là, monsieur le curé ? Vous avez la voix fausse[1]. » Aussi emporte-t-il la réputation du « mortel le plus impoli, le plus grossier et le plus insociable de son temps[2]. »

A tout prendre, ce ne sont là que des travers, et il ne faut même pas lui en vouloir s'il est mort sans feinte. Mais l'opinion publique, qu'il semble braver, s'en émeut, et se venge. Sans chercher à savoir ce qui se cache sous ces rudes dehors, on lui prête un égoïsme féroce et une dureté de cœur sans exemple. Diderot veut nous faire croire que « sa fille et sa femme n'ont qu'à mourir quand elles voudront; pourvu que les cloches de la paroisse qui sonneront pour elles continuent de résonner la douzième et la dix-septième[3], tout sera bien[4]. » Il va sans dire que personne ne sait au juste quels sont les sentiments de Rameau pour les siens : il n'en a pas fait confidence. Mais un mot de lui, que l'on rapporte, n'est pas à son avantage. En 1763, il s'est amusé à une comédie de Collé, *Dupuis et Desronais*, où l'on voit un père barbare s'opposer de toutes ses forces au mariage de sa fille ; et il

1. Bachaumont, *Mémoires secrets*, 12 septembre 1764.

2. Collé, *Journal*, II, p. 375.

3. Ce sont les 3e et 5e sons partiels, dont Rameau a besoin pour démontrer son système.

4. *Le Neveu de Rameau.*

disait en sortant de là : « Je suis Dupuis, à l'exception que je ne me laisserai jamais attendrir par ma fille, et qu'elle ne sera point mariée de mon vivant[1] ». Ce n'était peut-être qu'une plaisanterie un peu maladroite, qu'on s'empressa de prendre au sérieux. Il est de fait cependant que Marie-Alexandrine Rameau épousait, quatre mois après la mort de son père, Messire François-Marie de Gaultier, mousquetaire[2]. Le vieux musicien avait-il vraiment forcé les deux jeunes gens à attendre qu'il ne fût plus là ? Etait-ce, comme l'insinue Collé, pour n'avoir pas de dot à fournir ? Mais il n'a pas manqué de constituer une rente convenable à son autre fille, lorsqu'elle est entrée chez les Visitandines de Montargis, en 1751[3]. Si son entêtement est véritable, les motifs nous en échappent[4] ; soyons certains qu'il ne les a donnés à personne. Même chez lui, il n'était pas familier : il n'a jamais ouvert la bouche à sa femme des quarante-trois pre-

1. Collé, *Journal*, II, p. 374,

2. L. de la Laurencie, p. 600-602.

3. L. de la Laurencie, p. 561-563.

4. Maret rapporte (p. 72), d'après Balbâtre, que « pendant le cours de la convalescence d'une maladie fort vive que Rameau eut quelques années avant sa mort, on exécuta de la musique dans sa chambre. Mademoiselle sa fille y dansa, et on le vit plusieurs fois ému jusqu'aux larmes ». Le vieux musicien devait aimer sa fille, ou du moins ses talents, et désirer de la garder auprès de lui.

mières années de sa vie, qu'elle ignore[1]. Il est distant; c'est le respect qu'il inspire, ou la crainte, non la tendresse. Mais il ne faut pas conclure de là qu'il soit lui-même sans affection : il a simplement une répugnance invincible à se livrer, non pas tant par orgueil, sans doute, que par une sorte de pudeur, et « d'indifférence pour soi-même », dont Chabanon s'émerveille à bon droit, en un temps où déjà les auteurs s'évertuent à se mettre en scène à côté de leurs œuvres ou dans leurs œuvres mêmes. Le véritable intérêt de Rameau n'est pas dans sa propre existence, mais dans ce qu'il doit créer ; son rêve serait de ne passer à la postérité que comme un simple nom, au bas de pages immortelles.

*
* *

Ses allures sont, à première vue, celles d'un bourgeois selon l'ancienne observance : dur à soi-même et aux autres, économe, fidèle, grondeur, ennemi des larmes, des confidences, des effusions, attentif à déplaire, à décourager les sympathies, à se faire de ses défauts une armure impénétrable. Si on le suit de près cependant, on remarque bientôt des traits plus singuliers,

1. Chabanon, p. 7 : « Toute la première moitié de sa vie est absolument inconnue. Il n'en a rapporté aucune particularité à ses amis, ni même à Mme Rameau, sa femme. »

une originalité plus marquée encore, et on ne sait quelle préoccupation grave et mystérieuse.

Il n'est jamais chez lui, comme s'il voulait échapper aux soins ordinaires, aux soucis quotidiens. On ne voit que lui sur les promenades publiques, où il marche à pas pressés, préoccupé, « seul, ne voyant et ne cherchant personne[1] », du matin au soir. Si on l'aborde, il semble d'abord revenir « d'une extase profonde » et ne reconnaît pas l'importun, même s'il sort de le voir : il faut se nommer. A quoi pensait-il ? Chabanon le lui demande et il n'hésite pas à répondre : « A rien ! » Mais est-il bien sincère ? N'a-t-il pas voulu dérouter la curiosité d'un indiscret ami ? Que cherche-t-il par cette marche enragée ? A apaiser le désordre tumultueux des idées qui surgissent, ou bien à les provoquer, à les arracher des ténèbres où elles se sont formées et qui les retiennent encore ? Faut-il croire, au contraire, comme il le dit, que c'est « une rêverie vide et oisive » où il se calme et reprend des forces pour de nouvelles luttes avec l'inspiration ? Nous ne le savons pas ; le sait-il davantage ? Il va, droit son chemin, absent de tout ce qui l'entoure et de lui-même ;

1. Chabanon, p. 52. — Dagoty (*Vie de Rameau*, p. 7), rapporte que « le Palais-Royal était sa promenade ordinaire. »

mais au retour, il se mettra peut-être à son vieux clavecin, et l'air tendre qu'il cherchait viendra se placer tout naturellement sous ses doigts.

Le cours de sa vie n'est pas régulier : il y a des crises, des sursauts, des accès, des torpeurs et des sommeils. S'il est présent à un entretien, il lui arrive de n'y prendre aucune part, de rester morne et distrait, et tout à coup voilà qu'il s'y mêle, s'y jette plutôt, et s'emporte à en perdre le soufle, sa gorge se dessèche, et on le voit « dans l'instant où il était le plus animé, se taire, ouvrir la bouche et faire comprendre par ses gestes qu'il ne peut plus parler[1] ». Son âme excessive ne connaît pas de milieu entre l'indifférence et la passion. Si peu sensible qu'il paraisse à l'ordinaire, il s'est livré à l'amour : jeune encore, mais après plusieurs années de voyages et d'aventures, il s'éprend d'une femme qui lui fait reproche de ne pas avoir un meilleur langage ; et le voilà qui redevient écolier, avec plus de zèle et de patience que les Jésuites ne lui en avaient connu[2]. Un peu plus tard, passant par Dijon, il se trouve en rivalité avec son frère,

1. Maret, p. 73.

2. Maret, p. 45 : « Sa dissipation et ses voyages ne lui avaient pas permis d'épurer son langage ; une femme qu'il aimait lui en fit le reproche ; il se mit aussitôt à étudier sa langue par principes, et y réussit au point de parvenir en peu de temps à parler et à écrire correctement. »

qui l'emporte, et épouse la demoiselle Marguerite Rondelet. Son propre mariage enfin ressemble fort à un mariage d'amour. Mais tous les feux dont il brûla ainsi furent certainement de courte durée : aucune marque de douleur ou d'attendrissement ne lui en est restée. La seule divinité qu'il ait servie toute sa vie, est la musique. Lorsqu'il composait, il devenait un autre homme : « il se livrait à une gaieté déclamatoire lorsque son génie le servait à son gré, et à une espèce de fureur chagrine s'il se refusait à ses efforts[1] ». C'était un véritable enthousiasme, qui ne souffrait pas de témoins : « malheur à l'indiscret qui pénétrait alors jusqu'à lui », le surprenait en ces transports, si éloignés de sa réserve ordinaire.

Maître enfin de sa pensée, il lui fallait encore obtenir que l'exécution ne fût pas une trahison. Nouveaux efforts, nouveaux combats, nouveaux accès de rage. « Il s'asseyait dans le parterre où il voulait être seul ; si quelqu'un venait l'y trouver et s'approchait de lui, il le repoussait avec la main sans lui parler et sans même le regarder[2] ». Il parle, il proteste, il implore, il crie, il s'égosille, sa voix s'enroue, s'étrangle, et il est obligé de sucer un fruit pour retrouver des

1. Maret, p. 72.
2. Maret, p. 73.

forces. Musiciens et chanteurs le craignent et le détestent, à l'Opéra, et il leur garde éternellement rancune pour les passages qu'ils l'ont contraint de supprimer, faute de pouvoir ou de vouloir les jouer convenablement. Il n'est pas l'homme des grandes scènes, ni du grand public; ce qu'il lui faut, c'est un auditoire d'amateurs, capables de faire un effort pour l'écouter; c'est un orchestre d'artistes, à la fois « habiles » et de « bonne volonté ». Il trouve l'un et l'autre chez M. de la Pouplinière; aussi ne doute-t-il pas que l'art ne reste toujours « dans des bornes étroites, tant qu'il manquera de protecteurs accrédités[1]. »

Mais ce n'est pas à la Cour qu'il ira jamais les chercher. Le seul mérite à ses yeux, c'est d'être musicien, et il ne lui a pas fallu longtemps pour découvrir qu'un titre ou une charge ne confère en aucune manière cette qualité. Un jour qu'on répétait un de ses ballets, qui allait être joué devant le Roi, le maître à danser essayait de lui persuader d'abréger ses menuets et, lui citant le

1. Rameau, *Démonstration du principe de l'harmonie*, p. 94 : « Je regrette à ce sujet le trio des Parques d'*Hippolyte et Aricie*, dont l'essai m'avait réussi avec d'habiles musiciens de bonne volonté, et dont l'effet dépasse l'idée qu'on s'en peut faire, eu égard à la situation. Il me l'a fallu cependant abandonner pour l'exécution théâtrale. Ainsi l'art restera toujours dans des bornes étroites, tant qu'il manquera de protecteurs accrédités. »

nom d'un très gros personnage : « M. Rameau, cette personne trouvera vos menuets trop longs. — Monsieur, si on ne lui dit pas de les trouver longs, elle les trouvera courts[1]. » Nul parti pris en tout cela, d'ailleurs, nulle idée d'égalité, dont il n'a cure, mais seulement un sentiment sûr et incorruptible des vrais intérêts de la musique. Chabanon l'a fort bien dit[2] : « Notre artiste n'était point courtisan, et il ne pouvait l'être, se suffisant à lui-même, ne vivant qu'avec son génie, et négligeant jusqu'à la société des hommes : la sage et tranquille indépendance dont il jouissait n'était point le fruit de ses réflexions, mais la suite de son caractère ; il était né philosophe, comme le chêne naît robuste ».

La gloire ne lui est pas indifférente ; il n'y a pas un artiste qui dans le fond de son cœur n'en soit épris. Mais la beauté de son œuvre lui est plus chère encore. Vers la fin de sa vie, quelqu'un lui demanda un jour « si le bruit des applaudissements plaisait plus à son oreille que la musique de ses opéras ». Il resta quelques instants interdit, sans répondre; puis, « avec une espèce d'enthousiasme, il dit : J'aime encore mieux ma musique ![3] »

1. Chabanon, p. 56.
2. P. 55.
3. *Spectacles de Paris*, 1765, p. 9.

Son intérêt personnel ne compte plus, sitôt qu'il s'agit de son art. Après les premières représentations d'*Hippolyte et Aricie*, croyant à une chute, il disait tristement : « Je me suis trompé. J'ai cru que mon goût réussirait, et je vois qu'il n'en est rien. Mais je n'en ai point d'autre, et je ne ferai plus d'opéra[1]. » Après *Zoroastre*, il est le premier à comprendre qu'il est temps de se reposer, et ne cherche pas un instant à se donner le change ; il dit à Chabanon : « De jour en jour j'acquiers du goût, mais je n'ai plus de génie. » Et comme le président de Brosses le presse de se remettre au travail, il répond que « l'imagination est usée dans une vieille tête, et qu'on n'est pas sage quand on veut travailler à cet âge aux arts qui sont entièrement d'imagination[2] ».

Il juge les autres avec autant de sincérité que soi-même. Quand il entend de la musique, il ne se connaît plus ni amis ni ennemis ; « son âme franche et sauvage, incapable de se refuser à l'impression du beau, aurait rendu justice même aux ouvrages des auteurs qu'il n'aimait pas[3] ».

1. Dagoty, *Vie de Rameau*, p. 3.

2. Maret, p. 71.

3. Chabanon, p. 54. — Maret dit, de son côté (p. 36) : « Trop grand pour être jaloux, il louait avec sincérité, avec plaisir, avec chaleur ceux qui méritaient des louanges, eussent-ils même été ses ennemis. »

Et s'il se trompe, c'est par un excès de générosité ; des compositions médiocres lui paraissent remarquables, sans doute parce que, sans y prendre garde, il les achève par la pensée, les refait à sa façon. « Je l'ai vu m'aborder », dit Chabanon[1], « en se récriant sur les mérites d'une musique que nous venions d'entendre. J'osai lui dire que mon avis différait entièrement du sien. Vous m'étonnez, dit-il, j'avais trouvé cela très beau. » Et le public donna raison à Chabanon.

Les opéras-comiques italiens, qui firent invasion en 1752 et faillirent lui être si funestes, l'intéressaient, et « reçurent ses applaudissements. Il trouva celui des *Troqueurs*[2] admirable et, présageant jusqu'à quel point de perfection on pourrait porter ce genre dans la suite, il réfléchissait avec attendrissement au progrès que le goût pour cet opéra ferait faire à la bonne musique[3]. » Voilà donc à quoi songe Rameau, pendant qu'on cherche à détruire son œuvre, que Rousseau noie la musique française sous des flots d'encre, que Grimm et Diderot chantent victoire à ses côtés : les œuvres auxquelles on le sacrifie lui

1. P. 55.

2. C'est un opéra-comique de Dauvergne, un des musiciens à qui Rameau s'est intéressé. Il fut donné en 1753.

3. Maret, p. 71.

découvrent un avenir si beau qu'il en est attendri.

Revenu à lui-même, il lui arrive de s'attrister, de regretter, comme il l'avoue à Chabanon[1], « de n'avoir pas séjourné plus longtemps en Italie », car il s'y fût « perfectionné le goût ». A ses ennemis, comme Diderot, il semble qu'il a de l'humeur, parce qu'il se voit « menacé de survivre à sa réputation[2] ». Ils ne peuvent deviner que la consolation lui vient justement de savoir qu'il sera dépassé. C'est une pensée trop haute, qui leur échappe ; et Rameau lui-même n'arrive à la saisir qu'aux meilleurs moments de sa vie inégale. Il s'oublie alors, tout absorbé dans la contemplation de son art. Lorsqu'il se retrouve, c'est une désillusion amère, qu'il veut dérober à tous les yeux. Son génie le hante et le tourmente, et tantôt le domine et tantôt l'abandonne ; c'est un maître despotique, aux caprices brusques et rudes. De là cette inquiétude, cette fièvre, ces fureurs, ces absences. De là aussi cette dureté, cet abord sévère, ce visage fermé. Une volonté toujours tendue, une lutte violente et secrète, une poursuite acharnée, voilà son existence ; telle du moins elle se dessine en traits indis-

1. P. 7.

2. Diderot, *Le neveu de Rameau.*

tincts, dans l'ombre où il a voulu la tenir enfermée. Il ne trouve la paix, la confiance et le contentement, qu'à l'heure où il entre en possession de son esprit. Il n'a d'estime que pour ses idées; c'est par elles seules qu'il eût souhaité de se faire connaître.

L'ESPRIT

Le besoin de comprendre est inné chez Rameau. L'instinct ne lui suffit pas; les lumières de l'intelligence lui sont indispensables, et la musique, qui est son art, est aussi pour lui une science, qu'il étudie avec passion. Mal lui en prit d'ailleurs : sa théorie devint célèbre avant ses œuvres, et leur fit du tort. On ne put croire qu'un homme aussi doué pour le raisonnement fût également capable d'invention, et plusieurs, même de ceux qui s'intéressaient à sa musique, n'y reconnurent jamais qu'un jeu savant de combinaisons, quelque chose comme une suite d'exemples destinés à illustrer ses traités. En 1743, un homme qui cependant admire *Hippolyte et Aricie* explique ainsi son goût[1] : « J'en éprouve peu d'attendrissement; j'y suis peu remué; mais j'y suis occupé et amusé; la mécanique en est prodigieuse ».

1. *Lettre de M. de*** à Mme *** sur les opéras de* Phaéton *et d'*Hippolyte et Aricie. — Paris, 1743.

Voilà le grand mot lâché : la mécanique. Toute sa vie Rameau en sera la victime ; ici c'est presque un ami qui parle ; aussi lui reconnaît-on encore le mérite de la nouveauté, de l'adresse, de l'ingéniosité. Pour Grimm et pour Rousseau, la cause est entendue : Rameau est un mathématicien, un géomètre, qui s'est avisé d'écrire de la musique, et ne parvient naturellement qu'à construire des figures sonores où toutes les proportions sont exactes, mais où l'âme ni l'oreille ne trouvent leur compte [1].

Faut-il donc croire qu'en effet la réflexion soit funeste à l'inspiration ? Un préjugé tenace veut qu'il en soit ainsi, surtout pour le musicien. Que Léonard de Vinci fixe les lois de la perspective, que Racine ou Corneille dissertent sur les trois unités et expliquent le plan qu'ils ont suivi dans chacun de leurs ouvrages, passe encore ! Mais un musicien, s'il cherche à se rendre compte de ce qu'il fait, à saisir le sens d'un accord, la vertu d'une modulation, la force d'un rythme, perd

1. Rousseau, *Lettre à M. Grimm*, éd. Petitain, VI, p. 241. « Il faut reconnaître dans M. Rameau un très grand talent, beaucoup de feu, une tête bien sonnante, une grande connaissance des renversements harmoniques et de toutes les choses d'effet ; beaucoup d'art pour s'approprier, dénaturer, orner, embellir les idées d'autrui, et retourner les siennes ; assez peu de facilité pour en inventer de nouvelles ; plus d'habileté que de fécondité, plus de savoir que de génie, ou du moins un génie étouffé par trop de savoir ; mais toujours de la force et de l'élégance, et très souvent du beau chant. »

aussitôt tout droit à passer pour un créateur. N'y a-t-il pas là une injustice ? La question qui se pose pour le cas singulier de Rameau a un intérêt pour tous les musiciens, et peut, si elle reçoit une solution favorable, les relever d'une sorte d'interdit, qui est humiliant.

Il n'en faut pas douter : les spéculations sur l'harmonie et l'acoustique ne sont nullement, pour Rameau, un délassement de son esprit; elles doivent lui donner les règles certaines, les lois régulières sans l'appui desquelles il n'ose se risquer. Sa musique ne devient forte et personnelle que du jour où son système est achevé dans son esprit. Telle de ses pièces de clavecin, l'*Enharmonique*, la *Triomphante*, a, de son propre aveu, la valeur d'une vérification, d'une preuve[1]. Lorsqu'il entreprend d'écrire pour le théâtre, c'est « pour le plaisir de faire, comme artiste, beaucoup de peintures, dont il avait conçu l'idée » ; mais surtout « pour celui de voir, comme philosophe, le jeu de tous ces phénomènes, dont le principe ne lui était plus inconnu, et de donner lieu à une infinité d'effets, dont il s'était mis en état de connaître les causes[2] ». La théorie chez lui précède la pra-

1. *Remarques sur les différents genres de musique* placées en tête du 3e recueil de clavecin.

2. *Démonstration du principe de l'harmonie*, p. 111.

tique ; le savant gouverne le musicien. On a peine à le croire, lorsqu'on a d'abord été gagné par le charme de ses œuvres ; mais son propre témoignage ne peut être récusé. Les contemporains n'avaient donc pas si tort de trouver à sa musique un air de réflexion et de calcul ; mais ils allaient beaucoup trop loin, lorsqu'ils concluaient à l'absence de toute émotion.

Comme tous les musiciens, Rameau a commencé par apprendre la grammaire de son art : on lui a enseigné le nom des notes, la distinction des modes et des tons, le chiffrage des accords et leur emploi. Mais il ne se satisfait pas des préceptes et des procédés qu'on lui montre. C'est le pourquoi qui l'inquiète. « Quelques progrès que la musique ait faits jusques à nous, il semble que l'esprit a été moins curieux d'en approfondir les véritables principes, à mesure que l'oreille est devenue sensible aux merveilleux effets de cet art ; de sorte qu'on peut dire que la raison y a perdu de ses droits, tandis que l'expérience s'y est acquise quelque autorité [1]. » C'est là un désordre qu'il ne peut souffrir : il dépense un effort et un zèle incroyables à restaurer « les droits de la raison », à réduire autant qu'il se pourra la part de l'expérience, à faire régner

1. *Traité de l'harmonie*, Préface, 3e page.

dans la musique entière l'ordre et la clarté de la géométrie. « La musique est une science qui doit avoir des règles certaines ; ces règles doivent être tirées d'un principe évident, et ce principe ne peut guère nous être connu sans le secours des mathématiques. Aussi dois-je avouer que nonobstant toute l'expérience que je pouvais m'être acquise dans la musique, pour l'avoir pratiquée pendant une assez longue suite de temps, ce n'est cependant que par le secours des mathématiques que mes idées se sont débrouillées, et que la lumière y a succédé à une certaine obscurité, dont je ne m'apercevais pas auparavant[1]. »

C'est en ces termes que Rameau s'est d'abord posé le problème, et qu'il l'a résolu par le système exposé dans son premier ouvrage, qui parut en 1722. On voit que, tout comme Descartes, Mersenne, Leibniz, ou Euler, il ne met pas un instant en doute le vieux dogme des Pythagoriciens : la musique entière doit être réduite à une combinaison de nombres ; elle est l'arithmétique du son, comme l'optique est la géométrie de la lumière ; et il ne cherche pas autre chose que de la remettre au rang que lu assignent les savants du moyen âge, parmi les

1. *Traité de l'harmonie*, Préface, 5e page.

sciences mathématiques. Rien de nouveau dans cette conception ; mais pour arriver au but qu'il se propose, il suit un chemin qu'il s'est tracé lui-même, et où toute l'harmonie moderne a passé après lui.

*
* *

L'idée féconde fut de partir du phénomène qui paraissait le plus compliqué, mais se prêtait en réalité aux raisonnements les plus simples : de l'accord. L'usage, hérité des Grecs, était au contraire de former d'abord des gammes ; or, dans ces longues séries de notes, les rapports correspondant aux différents intervalles étaient complexes et variés. Un accord, et surtout un accord consonant, est un choix de sons, unis par une analogie particulière : ce sera donc là le premier objet de la science musicale. La pratique ici a certainement mis Rameau sur la voie : il appartenait à un musicien de découvrir que le temps de la mélodie pure était passé, et que même le contrepoint, c'est-à-dire l'art d'associer les mélodies entre elles, n'avait pour objet, le plus souvent, que de provoquer les rencontres de sons les plus significatives : depuis le XVIIe siècle, c'est-à-dire depuis l'âge du luth, il en était ainsi. Mais les théoriciens continuaient à parler au nom du moyen âge ou de l'antiquité.

Ce retard de plusieurs siècles, Rameau, d'un vigoureux effort, le corrige. Il proclame donc hautement que l'harmonie règne sur la musique entière ; loin de résulter, comme on croit, du concours plus ou moins fortuit de plusieurs mélodies, c'est elle qui produit, soutient et justifie toute mélodie : « Il semble d'abord que l'harmonie provienne de la mélodie, en ce que la mélodie que chaque voix produit devient harmonie par leur union ; mais il a fallu déterminer auparavant une route à chacune de ces voix, pour qu'elles puissent s'accorder ensemble. Or quelque ordre de mélodie que l'on observe dans chaque partie en particulier, elles formeront difficilement ensemble une bonne harmonie, pour ne pas dire que cela est impossible, si cet ordre ne leur est donné par les règles de l'harmonie... C'est donc l'harmonie qui nous guide et non la mélodie[1]. »

Ce principe, étant d'accord avec l'usage, avait quelque chose de révolutionnaire. Aussi Rameau dut-il le défendre toute sa vie, surtout contre les partisans de la musique italienne, qui ne trouvaient de charme qu'à la mélodie et ne pouvaient comprendre qu'il fallût à la musique encore autre chose qu'un « beau chant ». Rous-

1. *Traité de l'harmonie*, p. 138.

seau, Diderot, et même d'Alembert, ne manquent pas de faire leurs objections, et Rameau n'est pas embarrassé pour leur répondre que seule l'imperfection de leur oreille les rend insensibles à l'harmonie[1] : « Vous auriez grande raison, Monsieur, de dire que la mélodie est presque le seul objet qui occupe dans la musique, si vous pouviez vous rendre justice sur les bornes de votre expérience, en considérant qu'il peut y avoir encore bien des classes au-dessous de la vôtre : c'est en effet le premier accessoire de la marche harmonique qui frappe l'homme borné : les fleurs qu'on joint à la partie principale du sujet[2], la voix, l'instrument qui l'exécutent, en faut-il davantage, pour le distraire des charmes que peuvent y ajouter d'autres parties[3] ? » Et il ajoute avec un dédain qui sent son musicien de race : « La supériorité de l'harmonie dans la musique ne diminue en rien le prix de la mélodie; j'en fais peut-être plus de cas qu'aucun de vos collègues; mais, pour savoir les bornes auxquelles on doit s'en tenir[4], il faut une grande

1. *Lettre à M. d'Alembert sur ses opinions en musique*, p. 11.

2. Rameau veut parler des ornements de la mélodie, si fort à la mode de son temps : trilles, mordants, pincés, traits et passages.

3. C'est-à-dire : du charme des accords.

4. Rameau veut dire que la mélodie ne doit pas se répandre au delà de certaines limites.

expérience, et pour l'acquérir il faut avoir souvent écouté, et pendant longtemps, une musique remplie d'harmonie, surtout dès le berceau, pour ainsi dire. Vos philosophes, gens de lettres et artistes, que vous prenez pour juges de vos opinions dans vos *Mélanges de littérature*, p. 443, n'ont peut-être encore écouté que des chansons, même dans un âge avancé. » Si donc tant d'honnêtes gens ne peuvent suivre qu'un solo perpétuel, et se troublent au moindre accord, c'est qu'ils n'ont pas été formés à la musique. Pour instruits qu'ils soient d'ailleurs, leur oreille est grossière, puisqu'elle est incapable de saisir plus d'un son à la fois. Si l'on répartit les auditeurs en différentes classes, suivant leur intelligence, ils se trouveront dans les dernières. Or, c'est la première, seule, dont le jugement importe au musicien : il écrit pour ceux qui entendent.

Ceux-là d'ailleurs ne peuvent manquer d'avoir même goût. Il y aura parmi eux consentement universel aux lois de l'harmonie. Il est donc parfaitement oiseux de disputer sur la supériorité des Français ou des Italiens pour la musique :

« La plus grande preuve qu'on puisse donner contre son oreille en musique, c'est de vouloir faire entendre qu'une nation peut en être plus favorisée qu'une autre.

« L'expérience forme l'oreille. Il y a des têtes également bien organisées chez toutes les nations où la musique est en règne ; mais tel, qui aura passé ses premières années dans un lieu où l'on entend rarement de la musique, peut fort bien n'être pas compris dans le nombre[1]. »

Remarquons cette réserve : « chez toutes les nations où la musique est en règne ». Il existe en effet des « sauvages », Turcs ou Chinois, qui n'ont encore aucune idée de l'harmonie. Ils ne possèdent, en conséquence, que des chants discordants et confus : aucun musicien ne peut naître en ces contrées. De même, il fut un temps, même dans nos pays, où l'on ne savait encore accompagner un chant. On n'en formait pas moins des mélodies, qui sont restées en usage dans l'Église, et donnent bien du mal à l'organiste chargé de les envelopper d'accords. Ce sont là les erreurs d'un passé barbare, consacrées par une tradition malencontreuse :

« Aussi ne voyons-nous que des gens sans

1. *Erreurs de l'Encyclopédie*, p. 7. L'homme qui a passé ses premières années dans un lieu où l'on entend rarement de la musique est Rousseau. — C'est peut-être ce passage que Chabanon a dans l'idée lorsqu'il écrit (p.54) : « Son goût n'était pas exclusif, il le déclare lui-même dans la Préface de son *Code de musique*. Il y condamne le goût national qui ne tend qu'à rétrécir l'art. La musique en effet est la langue du monde entier ; les différents climats ne font qu'en changer les dialectes. » Il n'y a rien de pareil dans la Préface du *Code de musique*.

goût, pleins des règles de ces anciens, dont le vrai sens leur est inconnu, qui s'attachent vainement à former une bonne et agréable harmonie sur ces sortes de chants. Ce devrait être cependant le sujet de nos veilles et de nos travaux, la musique n'étant faite que pour chanter les louanges de Dieu. Quel désagrément pour un homme rempli de cette vérité, de ne pouvoir déployer tout son génie sur un si grand sujet! Il peut bien entasser des accords sur ces chants, et procéder sans faute jusqu'à la fin; mais il y a bien de la différence, d'une musique sans fautes à une musique parfaite. Ces anciens, trop esclaves de leurs premières découvertes, composèrent tous ces chants d'une mélodie que leur fournissait le système parfait[1], et finirent par où ils devaient commencer, c'est-à-dire qu'ils établirent les règles de l'harmonie sur cette mélodie, au lieu de commencer par celle qui se présenterait la première, qui est l'harmonie... et établir [2] sur elle les règles de la mélodie, dont on formerait même un chant plus facile et plus coulant que celui qui subsiste aujourd'hui dans les temples[3]. »

1. Gamme mineure (hypodorienne) de deux octaves, que la musique de l'antiquité a en effet léguée à celle du moyen âge.

2. Le texte donne : *établirent.*

3. *Traité de l'harmonie,* p. 147.

Voilà qui est hardiment pensé, surtout pour un homme qui a passé toute sa jeunesse à l'église. Mais Rameau doit croire, en effet, comme La Bruyère, « qu'il y a dans l'art un point de perfection, comme de bonté ou de maturité dans la nature ». Une œuvre qui ne satisfait pas aux lois de l'harmonie est par là même condamnée. Les Hurons et les Topinamboux ne sont pas plus capables de musique que de poésie. Le moyen âge est une époque d'ignorance et de faux goût ; le plain-chant doit être mis au rang des églises gothiques.

Nous avons changé tout cela : notre sens de l'histoire, notre goût des explorations lointaines, ont ruiné ce dogmatisme. Nous nous exerçons à comprendre la beauté en ses formes les plus diverses ; et notre harmonie ne répugne ni au charme inconnu d'une mélodie rapportée des pays lointains, ni à l'archaïsme ingénieux des modes grégoriens. Ce sont là des recherches que Rameau eût réprouvées, comme propres seulement à pervertir le goût, à fausser le sentiment, à obscurcir les idées. L'harmonie, telle qu'il la conçoit, n'a nullement pour objet de flatter l'oreille, de la caresser ou de la surprendre, mais de l'instruire, de l'éclairer et de la guider. L' harmonie est la vérité de la musique : elle est une, invariable, absolue. Et comme elle

est la vérité, elle est aussi la raison : l'ordre, la clarté, la logique sont pour elle des qualités indispensables.

*
* *

L'idée de Rameau est en tout point semblable à celle de Lully. Tous deux sont des classiques, et veulent appliquer à leur art les règles auxquelles s'est soumise si heureusement la littérature française. Mais Lully, qui connaît son public, a soin de ne lui demander qu'un très petit effort : son harmonie, fort nette, est aussi fort pauvre, fruste et nue : elle est comprise de tous, et presque aussitôt les plus habiles s'en lassent. On cherche des accords nouveaux, on en trouve, et en grand nombre. Mais on n'arrive plus à en justifier l'usage ; ils échappent aux règles, le sentiment et le goût en sont les seuls garants. Il s'agit de soumettre ces rebelles, et de rebâtir, sur un plan qui sera plus large, mais non moins régulier, le vieil édifice de Lully.

Le fondement de cet édifice, c'était la tonalité. Rameau n'y touche pas ; bien au contraire, il ne cherche qu'à en consolider les assises. Pas un instant il ne doute qu'aucune musique claire ne soit possible, si elle ne donne d'abord l'idée d'un ton déterminé, dans un des deux modes,

majeur ou mineur. L'harmonie a précisément pour objet d'établir, de fixer cette idée, par une de ces démonstrations irréfutables que l'on nomme cadences. Elle sera un système de cadences, ou ne sera pas. Tout l'effort de Rameau sera pour l'amener à cet état, pour en bannir toute fantaisie, lui donner la rigueur d'un raisonnement suivi.

Les accords sont nombreux : il faut d'abord les classer, essayer d'en former des genres et des espèces. Rameau s'avise pour cela d'un artifice fort simple, mais auquel il fallait encore songer : il considère d'abord les notes dont ils sont formés, ensuite l'ordre dans lequel ces notes sont placées. Dans ce groupe, *ut*, *mi*, *sol*, on peut mettre au grave soit l'*ut*, soit le *mi*, soit le *sol*. On obtient ainsi trois accords, que Rameau déclare identiques par leur nature, différents seulement par leur disposition. Du coup toute la complication de l'harmonie disparaît : sous les figures changeantes, on retrouve un petit nombre de combinaisons simples ; on se reconnaît. Mais ce n'est rien encore : il ne suffit pas d'avoir réparti les accords en catégories distinctes, il faut assigner à chacun d'eux une fonction particulière ; sans quoi on sera maître de les juxtaposer au hasard, comme des syllabes incohérentes, non comme les mots d'un

discours. Entre les différentes formes dont est susceptible un accord, Rameau en distingue une qui est primitive, et dont les autres sont ce qu'il nomme les « renversements »; c'est à celle-là qu'il faudra toujours se reporter, si l'on veut comprendre le sens de l'harmonie, en elle seule évident. Cette forme est celle où les notes sont entre elles à distance de tierce : *ut-mi-sol*, pour l'accord majeur, *la-ut-mi*, pour l'accord mineur. Pourquoi Rameau la définit-il ainsi? Sans doute parce que son sentiment l'exige, et aussi parce qu'il arrive à exprimer ces groupes par des rapports qui lui paraissent une justification. Si l'on prend successivement le 1/4, le 1/5 et le 1/6 d'une corde, on obtient les trois notes de l'accord *ut-mi-sol*; si au contraire on multiplie la longueur de la corde par 6, par 5, par 4, on aura les notes de l'accord *la-ut-mi*. Ce dernier correspond donc à une progression arithmétique, le premier à une progression dite harmonique. Ainsi apparaît, sous l'ordre des sons, un ordre mathématique. Ainsi l'harmonie, qui est le principe de la musique entière, est réduite elle-même à un jeu d'arithmétique : c'est le but qu'on se proposait [1].

1. En réalité, Rameau a quelque peu varié sur les chiffres, dans ses différents ouvrages ; mais la plus simple expression des rapports est celle qui est donnée ici.

*
* *

Un peu plus tard, Rameau s'aperçut[1] que ces suites de nombres étaient données non seulement par des constructions arbitraires, mais aussi par des phénomènes réels et spontanés. Depuis le XVIIe siècle, on commençait à se douter que des sons simples en apparence pouvaient, lorsqu'on y prêtait bien l'oreille, se révéler composés. Une corde de viole ou de clavecin faisait parfois entendre, en même temps que sa note, l'octave, la quinte de cette octave et même l'octave et la tierce supérieures, très affaiblies et voilées, reconnaissables cependant. Ces sons supplémentaires, que nous nommons les harmoniques, correspondent exactement à ceux que donnerait la moitié, le tiers, le quart ou le cinquième de la corde. Pour en expliquer l'existence, on avait même imaginé, au temps de Rameau une théorie fort compliquée[2] : on ne pouvait comprendre,

1. C'est M. de Mairan qui attira son attention sur ce phénomène, entrevu par Descartes et Mersenne, établi définitivement par Sauveur. Voir MICHEL BRENET, *Rivista musicale italiana*, 1903, I, p. 186.

2. Rameau cite, comme s'étant occupés de cette théorie (*Génération harmonique*, p. 3), « M. de Mairan et M. de Gamaches », et résume ainsi leur explication (p. 4) : « Un corps sonore mis en mouvement communique ses vibrations, non seulement aux particules de l'air capables des mêmes vibrations, mais encore à toutes les autres particules commensurables aux 1res ; et ces différentes particules, réagissant à

en effet, qu'un corps vibre à la fois de différentes manières [1]. Sans trop se préoccuper de l'explication, Rameau s'empare du fait, qui lui donne victorieusement raison : l'accord parfait majeur *ut-mi-sol* se trouve dans la série naturelle des harmoniques. De mathématique, la science musicale devient physique, ou plutôt,

leur tour sur ce même corps, aussi bien que sur tous ceux qui l'environnent, tirent non seulement différents sons des différentes parties aliquotes de ce premier corps, et par là lui font rendre des sons plus aigus que celui de la totalité, mais ils agitent encore tous ceux d'alentour, qui sont capables des mêmes vibrations, et les font quelquefois même résonner. »

1. Lagrange a bien de la peine à l'admettre encore. Il lui paraît « impossible de concevoir comment plusieurs tons peuvent être engendrés à la fois », et il est « enclin à croire que ces sons peuvent être produits par d'autres corps qui résonnent au bruit du son principal ». Aussi aime-t-il mieux se passer des harmoniques, dans sa théorie des accords :

« M. Rameau, un des plus célèbres artistes de nos jours, et à qui l'art musical est si redevable, a donné en 1750 une *Démonstration du principe de l'harmonie*, fondée sur les expériences rapportées de la résonance des corps sonores. Cet auteur croit avoir ainsi découvert dans la nature même les vrais fondements de l'harmonie, qu'on avait avant lui inutilement cherchés par d'autres voies ; mais après tout ce que nous venons de démontrer, on voit évidemment que ce principe même tire son origine de celui de la concurrence des vibrations, principe dès longtemps reconnu pour la source des consonances et des dissonances, et sur lequel M. Euler a établi sa nouvelle théorie de la musique... Ce célèbre géomètre a donné en effet à ce principe toute l'étendue dont il paraît capable, il a tâché par là de ramener à des formules assez simples les principales règles de la composition. On ne doit donc plus regarder le principe de M. Rameau que comme une nouvelle preuve de celui-ci, tirée immédiatement de l'expérience ; mais cet auteur aura toujours eu le mérite d'avoir su en déduire avec une extrême simplicité la plupart des lois de l'harmonie, que plusieurs expériences détachées et aveugles avaient fait connaître. » *Recherches sur la nature et la propagation du son* (*Miscellanea Taurinensia*, 1759, *Œuvres*, éd. Serret, I, p. 147).

comme il dit, « physico-mathématique ». C'est dans son ouvrage de la *Génération harmonique*, paru en 1737, qu'il annonce cette transformation[1]. « La proportion harmonique peut bien être regardée comme un principe en musique, mais non pas comme le premier de tous ; elle n'y existe qu'à la faveur des différents sons qu'on distingue dans la résonance d'un corps sonore, et ceux-ci n'y existent qu'à la faveur du son de la totalité de ce même corps : donc ce dernier son est le principe fondamental, et c'est de là qu'il fallait absolument partir ».

Il reste, il est vrai, une difficulté : l'accord mineur n'est pas aussi bien partagé que le majeur : une corde fait entendre les sons correspondant à ses parties aliquotes, non à ses multiples. Quelques indices semblent cependant témoigner en faveur d'une autre série d'harmoniques, inverse de la première et dirigée vers le grave. Par exemple, une corde double, triple ou quadruple, tendue à côté de la première, semble « frémir » lorsque celle-ci est « râclée ». Si le phénomène est peu sensible, il ne faut pas s'en étonner[2] : « Les plus grands corps ont plus de puissance sur les petits que ceux-ci sur les premiers ; d'où il suit que les vibrations les plus

1. Préface, 4e page.
2. *Génération harmonique*, p. 5, VIe proposition.

lentes ont plus de puissance sur les plus promptes, que celles-ci sur celles-là ; et que par conséquent les plus promptes n'agitant que faiblement les plus lentes, ne peuvent donner aux corps qui les reçoivent tout l'ébranlement nécessaire, pour que le son puisse en être transmis à l'oreille. » Ces sons virtuels ont reçu depuis le nom d' « harmoniques inférieurs ». Rameau, on le voit, est trop bon observateur pour affirmer les avoir entendus. Leur existence lui paraît cependant suffisamment démontrée.

Avec ces deux séries d'harmoniques, il retrouve les deux progressions qui lui sont nécessaires, celle des multiples et celle des sous-multiples. Ce qui n'était que spéculation abstraite est justifié par l'étude expérimentale des faits. L'acoustique succède à l'arithmétique. L'harmonie est fondée, non seulement en raison, mais en nature.

*
* *

Dans tout ce qui précède, il n'a été question que d'accords parfaits, majeurs et mineurs : ce sont les seuls qui importent à Rameau, puisque seuls ils ont la vertu d'établir une tonalité ; seuls ils ne laissent rien désirer après eux. C'est pourquoi il n'a pas besoin de poursuivre la série.

de ses harmoniques au delà du 6e (la tierce), ou, tout au plus, du 8e son (la triple octave), en éliminant alors le 7e, qui est discordant, sous le prétexte gratuit qu'il est « très faible [1] ».

Quant aux dissonances, elles sont nécessaires, afin de rompre la monotonie ; elles dérivent directement des deux accords parfaits, auxquels on peut d'abord ajouter, vers l'aigu, une nouvelle tierce : on obtient ainsi des septièmes : *ut-mi-sol-si*, *ut-mi-sol-si* ♭, *la-ut-mi-sol*. On peut, d'autre part, ajouter au grave, soit des accords parfaits, soit des accords de septième, une tierce, ou même une quinte, ce qui donne nos neuvièmes et nos onzièmes : Rameau les appelle accords par supposition. Enfin, dans l'un des ensembles ainsi obtenus, on peut retrancher la note grave de l'accord primitif et la remplacer par une note voisine ; d'où les accords dits par emprunt, que nous nommons accords sans fondamentale. Dans toutes ces combinaisons, d'ailleurs, on peut intervertir d'une façon quelconque l'ordre des éléments. Quelle que soit la disposition d'un accord, le nombre et la nature des notes ajoutées, on aura la clé de l'harmonie, si d'abord on élimine les dissonances, pour développer ensuite les accords sous leur forme originelle, celle qui ne

1. *Génération harmonique*, p. 10.

comprend que des tierces. Que l'on soumette à cette double opération un texte de musique, et l'on obtiendra une série d'accords parfaits, dont la basse recevra le nom de basse fondamentale. Si on observe les mouvements de cette basse, on reconnaîtra bien vite qu'elle détermine une série de cadences ; c'est-à-dire que chacune de ses notes ne peut être que la tonique, la dominante ou la sous-dominante d'une tonalité déterminée. Ainsi l'on retrouve, sous l'harmonie la plus riche, la plus enveloppée, la plus chargée de dissonances, la clarté, l'ordre et la précision, qui sont indispensables à tous les ouvrages de l'esprit. Ainsi la raison est satisfaite; ainsi la nature est observée. Et l'on peut s'en assurer par une analyse exacte, où le sentiment personnel n'entre pour rien. La vérité de la musique peut être démontrée.

*
* *

Cette vérité intérieure est la première condition, sans laquelle une œuvre ne peut se soutenir. Mais elle ne suffit pas ; une liaison d'accords, un système de cadences, un jeu de modulations, n'a d'intérêt que pour le savant, non pour l'artiste. La fin de la musique n'est pas en elle-même : un plan bien suivi lui est indispen-

sable, un sujet ne lui est pas moins nécessaire. Sur ce point Rameau n'a jamais varié : « l'école où il n'est question que de notes, et rien de plus [1] », n'a jamais été son école. Il estime « qu'un bon musicien doit se livrer à tous les caractères qu'il veut dépeindre, et, comme un habile comédien, se mettre à la place de celui qui parle ; se croire être dans les lieux où se passent les différents événements qu'il veut représenter, et y prendre la même part que ceux qui y sont le plus intéressés [2] ». Le devoir de l'artiste, c'est de sortir de soi ; l'objet de la musique, d'imiter la vie dans toute la variété qu'elle peut offrir. L'abbé du Bos a écrit tout un livre sur le mot d'Horace : *ut pictura poësis* [3]. Rameau y souscrirait volontiers, pour sa part. Il veut des portraits fidèles, des traits justes et frappants, une ressemblance éclatante.

Pour y parvenir, l'exercice et la méditation ne sont pas moins nécessaires que le talent. Le musicien qui n'a que du goût n'excelle que dans « les genres relatifs à son tempérament [4] » ; celui qui n'entend pas rester enfermé en lui-

1. Lettre à Houdar de la Motte. Voir plus haut, p. 29.

2. *Traité de l'harmonie*, p. 143.

3. *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*. Paris, 1719.

4. Lettre à Houdar de la Motte, p. 29.

même doit « avoir étudié la nature avant que de la peindre[1] », être au fait de ses mouvements, et savoir les retracer. C'est pourquoi Rameau met si longtemps avant d'oser se risquer à la scène ; « encore ne s'en croyait-il pas capable[2] ». Une œuvre est le fruit de longues réflexions, où l'esprit replié sur soi-même dispose ses tableaux, cherche ses lignes, fait l'essai de ses couleurs. Comment s'y prend-il ? Le sentiment est-il son guide unique ? On le croirait d'abord, puisque le musicien ne reproduit pas la réalité de ce qu'il voit, et en donne seulement l'analogie. Mais il ne suit pas de là que cette analogie soit entièrement à sa discrétion ; pas plus que le poète n'est maître du sens des mots, pas plus le musicien ne peut changer à son gré la vertu des notes. La musique est une langue fixée ; elle a donc une manière, et une seule, de rendre sensible chaque idée : elle comporte une vraisemblance.

Ne croyons pas d'ailleurs que la liberté de l'artiste en soit diminuée : sa pensée, mieux dirigée, est capable d'aller plus loin, d'user moins d'efforts en pure perte. Les accords, par exemple, sont divisés en un certain nombre de

1. Lettre à Houdar de la Motte.
2. Lettre au musicien Mongeot. Voir plus haut, p. 34.

classes, dont chacune sera plus appropriée à certains effets. Le musicien saura donc de quel côté il est inutile de chercher; mais rien ne lui sera imposé pour cela : sur la route qu'il aura prise, des pays toujours nouveaux lui apparaîtront; une variété inépuisable lui sera offerte, dont il ne se serait pas avisé, s'il eût erré à l'aventure.

« Il est certain que l'harmonie peut émouvoir en nous différentes passions, à proportion des accords qu'on y emploie. Il y a des accords tristes, languissants, tendres, agréables, gais et surprenants ; il y a encore une certaine suite d'accords pour exprimer les mêmes passions ; et bien que cela soit fort au-dessus de ma portée, je vais en donner toute l'explication que l'expérience peut me fournir.

« Les accords consonants se rencontrent partout, mais ils doivent être employés le plus souvent que l'on peut dans les chants d'allégresse et de magnificence ; et comme on ne peut se dispenser d'y entremêler des accords dissonants, il faut faire en sorte que les dissonances y naissent naturellement ; qu'elles y soient préparées autant qu'il est possible, et que les parties qui se distinguent le plus, comme sont le dessus et la basse, soient toujours consonantes entre elles.

« La douceur et la tendresse s'expriment quelquefois assez bien par des dissonances mineures préparées.

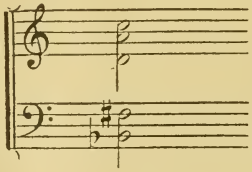
« Les plaintes tendres demandent quelquefois des dissonances par emprunt et par supposition, plutôt mineures que majeures; faisant régner les majeures qui peuvent s'y rencontrer dans les parties du milieu plutôt que dans les extrêmes.

« Les langueurs et les souffrances s'expriment parfaitement bien avec des dissonances par emprunt, et surtout avec le chromatique, dont nous parlerons au livre suivant.

« Le désespoir et toutes les passions qui portent à la fureur, ou qui ont quelque chose d'étonnant, demandent des dissonances de toute espèce, non préparées, et surtout que les majeures règnent dans le dessus. Il est beau même, dans de certaines expressions de cette nature, de passer d'un ton à un autre par une dissonance majeure non préparée, sans que l'oreille néanmoins puisse être blessée de la trop grande disproportion qui pourrait se trouver entre les 2 tons; c'est pourquoi cela ne peut se faire qu'avec beaucoup de discernement, de même que tout le reste; car si l'on ne faisait qu'entasser dissonance sur dissonance, partout où elle peut avoir lieu, ce serait un défaut infiniment plus grand, que de n'y faire entendre que des consonances. La dis-

sonance ne doit donc être employée qu'avec beaucoup de discrétion, évitant même de la faire entendre dans les accords dont elle ne peut être séparée, en la retranchant adroitement, lorsque l'on sent que sa dureté ne convient point à l'expression ; et dispersant pour lors dans toutes les parties les consonances qui composent le reste de l'accord ; car on doit se souvenir que la septième, d'où proviennent toutes les dissonances, n'est qu'un son ajouté à l'accord parfait, que ce son ne détruit pas le fondement de cet accord, et qu'il peut toujours en être retranché, quand on le juge à propos[1] »

Ce sont là, on le voit, les conseils de l'expérience ; le goût reste toujours le juge en dernier ressort. Abandonné à lui-même, il ne trouverait la vérité que par hasard. En veut-on un exemple ? Voici un accord, étrange et délicieux,



que Destouches se permet une fois en son ballet des *Eléments*[2].

1. *Traité de l'harmonie*, p. 141 et suivantes.

2. IIe entrée, air de Leucosie. Le chiffrage (5 ♯, 7, 9) ne laisse aucun doute.

L'instinct seul l'a conduit sans doute ; il semble émerveillé et inquiet à la fois de sa trouvaille : il n'y revient pas, n'en tire aucun parti, c'est une rencontre. Or cet accord est justement un de ceux dont vient de parler Rameau : c'est une dissonance par supposition, convenable à une « plainte tendre », et tel est bien le caractère que Destouches a voulu donner à l'air de la Sirène. Rameau aura plus d'une fois recours à de telles formations, avec tant de naturel et d'aisance qu'elles produiront leur effet sans qu'on remarque leur présence. Destouches est de ces musiciens qui « ont du goût et de l'imagination, mais le tout borné dans le réservoir de leurs sensations [1] ». Rameau a « la connaissance des couleurs et des nuances, dont ils n'ont qu'un sentiment confus [2] » ; c'est pourquoi il arrive « à cacher l'art par l'art même [3] ».

Ces différents accords, dont le nombre est si grand et le pouvoir si efficace, peuvent eux-mêmes être placés dans différents tons : de là de nouvelles propriétés, auxquelles il faut prendre garde également. Quoique Rameau recommande le tempérament égal [4], qui rend

1. Lettre à Houdar de la Motte.
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*
4. Dans le tempérament égal, dont Bach fait voir les

toutes les gammes semblables entre elles, il a l'oreille assez fine pour les distinguer et les reconnaître.

« Le mode majeur, pris dans l'octave des notes *ut*, *ré* et *la*, convient aux chants d'allégresse et de réjouissance ; dans l'octave des notes *fa* et *si*♭, il convient aux tempêtes, aux furies et autres sujets de cette espèce. Dans l'octave des notes *sol* ou *mi*, il convient également aux chants tendres et gais ; le grand et le magnifique ont encore lieu dans l'octave des notes *ré*, *la* ou *mi*.

« Le mode mineur pris dans l'octave des notes *ré*, *sol*, *si*, ou *mi* convient à la douceur et à la tendresse ; dans l'octave des notes *ut* et *fa*, il convient à la tendresse et aux plaintes ; dans l'octave des notes *fa* ou *si*♭, il convient aux chants lugubres. Les autres tons ne sont pas d'un grand

avantages à la même époque (*Le clavecin bien tempéré*, 1722), on diminue légèrement toutes les quintes, et tous les intervalles, dans toutes les gammes, sont égaux entre eux. Au contraire les tempéraments inégaux, traitant les quintes d'une manière différente, rendent les intervalles inégaux, les gammes dissemblables. Au temps de Rameau, en France, on diminuait les quintes *ut-sol-ré-la-mi* de manière à obtenir juste (5/4) la tierce *ut-mi*. On diminuait un peu moins les quintes *mi-si-fa*♯*-ut*♯*-sol*♯ pour avoir *mi-sol*♯ à peu près juste. Et on augmentait les quintes *ut-fa-si*♭*-mi*♭*-la*♭*-ré*♭ jusqu'à ce que le *la*♭ donnât l'unisson du *sol*♯. On voit facilement que l'intervalle *ut-ré*, en *ut* majeur, n'était pas le même que l'intervalle *si*♭*-ut*, en *Si*♭ majeur. Chaque ton avait ainsi un caractère tranché, et beaucoup d'artistes tenaient à cette diversité. Mais c'était là, selon Rameau, « un préjugé de musicien ». D'Alembert, *Eléments de musique*, p. 48, note.

usage, et l'expérience est le plus sûr moyen d'en connaître la propriété[1]. »

Enfin une suite d'accords, dans un certain ton, ne donne qu'une première ébauche de musique : la mélodie qui doit en sortir n'est pas encore tracée, ni même indiquée. Ici s'arrête le pouvoir des lois, l'imagination retrouve sa liberté entière : elle n'en usera qu'entre les limites dont l'harmonie ne lui permet pas de s'écarter.

« La mélodie n'a pas moins de force dans les expressions que l'harmonie ; mais il est presque impossible de pouvoir en donner des règles certaines, en ce que le bon goût y a plus de part que le reste ; ainsi nous laisserons aux heureux génies le plaisir de se distinguer dans ce genre, dont dépend presque toute la force des sentiments ; et nous espérons que les habiles gens, pour qui nous n'avons rien dit de nouveau, ne nous sauront pas mauvais gré d'avoir déclaré des secrets dont ils auraient peut-être souhaité être les seuls dépositaires, puisque notre peu de lumières ne nous permet pas de leur disputer ce dernier degré de perfection, sans lequel la plus belle harmonie devient quelquefois insipide, et par où ils sont toujours en état de surpasser les autres ; ce n'est pas que lorsque l'on sait disposer

1. *Traité de l'Harmonie*, p. 157.

à propos une suite d'accords, on ne puisse en tirer une mélodie convenable au sujet, comme nous le verrons dans la suite, mais le goût en est toujours le premier moteur[1]. »

Rameau ne quitte pas ce domaine interdit à la science sans y jeter un regard de regret et d'envie. Si l'instinct reprend ainsi ses droits, ce n'est pas en vertu d'un privilège de la musique, mais par une infirmité de notre pensée, que dans le fond du cœur il espère corriger un jour. Il ne lui plaît pas que rien échappe à l'empire de la raison; son esprit ordonnateur a horreur de tout ce qui est indéterminé, insaisissable, arbitraire. L'infini, pour lui, c'est le vague ; l'inconscient, c'est l'obscur. Il rêve d'un art sans mystère.

C'est là une ambition qui va droit à l'encontre d'une de nos croyances les plus chères. Entre la science et l'art, nous avons élevé des barrières infranchissables ; et nous avons mis d'un côté toute la rigueur de l'algèbre, de l'autre toute la liberté du sentiment. Le dieu de notre esthétique se reconnaît à ce qu'il est un dieu inconnu. C'est faire un froid éloge que d'attribuer à une œuvre la clarté, la logique, et une de ces belles ordonnances que l'on peut, suivant le mot d'Aristote, embrasser d'un coup d'œil ; c'est une cri-

1. *Traité de l'Harmonie*, p. 142.

tique de ne pas ajouter que l'idée en est imprévue, le style tout personnel et le charme impossible à définir. Le poète est devenu un prophète, le peintre un magicien qui transforme la nature, le musicien un organisateur de symboles. Un mysticisme intempérant ne nous parle que d'évocations, de suggestions, de mondes inaccessibles et de splendeurs entrevues. Nous avons bien raison, puisque tel est notre goût. Mais il faut comprendre aussi que ce goût ne se développe que depuis un siècle. Il fut un temps où l'on ne demandait pas autre chose à l'artiste que de voir juste et de raisonner bien. Ce temps est le XVIIe et le XVIIIe siècles, en France particulièrement ; son esprit est l'esprit classique, dont Rameau est profondément imbu. Son cas est un défi presque insolent au préjugé moderne. Car il nous montre, justement dans l'art que nous vouons le plus volontiers au jeu des forces inconscientes, un génie réfléchi, calculateur, dont nous voudrions tout au plus pour un philosophe ou un architecte. Nous aurions tort cependant : un génie de cette espèce a suffi à Corneille, à Bossuet ou à Racine, et la musique en a reçu d'aussi grands bénéfices que l'éloquence ou la poésie.

Rameau fait par le moyen des sons ce que le poète accomplit avec des mots et des rimes. Il commence par se proposer un sujet, qui est une

passion à exprimer, un spectacle à décrire. Après quoi, il l'étudie, en tâchant d'en bien démêler les traits essentiels ; puis il les dispose et les relie entre eux de façon que l'ensemble soit aussi vrai que nature, mais plus satisfaisant pour l'esprit ; il choisit, parmi les différentes expressions qui peuvent convenir, celles qui semblent le plus exactes : et lorsque le plan de l'ouvrage est établi ainsi jusque dans son dernier détail, il y met la dernière main et pose sa mélodie juste dans le moment que l'auteur d'une tragédie y met les rimes. Jusqu'à ce dernier point, la raison a sans cesse été la compagne du sentiment ; tout le travail a été prémédité, concerté, surveillé. S'il réussit, l'œuvre aura une beauté régulière, une chaleur contenue, un mouvement harmonieux ; aucune ombre, aucune incertitude ; une pure lumière, partout répandue ; un équilibre stable, une dépendance rigoureuse de toutes les parties ; une solidité à l'épreuve des siècles.

C'est bien ainsi que Rameau conçoit la musique. Pourquoi donc les contemporains ont-ils été si fort étonnés ? Pourquoi n'ont-ils pas trouvé naturel qu'un musicien vînt leur offrir ce qu'ils exigeaient de leurs hommes de lettres ? C'est d'abord que les autres compositeurs sont loin d'avoir d'aussi vastes desseins. Ils s'en remettent à leur instinct, ou à leur adresse profession-

nelle ; depuis le XVIe siècle, il ne s'en est pas rencontré un seul pour réfléchir profondément sur son art. Aussi a-t-on quelque peine à comprendre que ce travail de notes puisse être un exercice de l'esprit. Et d'autre part le goût classique, qui est celui de Rameau, commence à passer. La littérature se laisse envahir par le sentiment, dont Rousseau et Diderot sont les apôtres, larmoyants et fougueux tour à tour : ainsi s'explique le succès des opéras-comiques italiens, qui apaisent cette soif d'émotions vives. La musique française n'a suivi qu'à distance. Ce qu'il fallait au XVIIe siècle, Lully l'a bien deviné, mais, pour ménager ses auditeurs et s'assurer du succès, il s'en tient à une majesté nue, une simplicité rudimentaire. La musique de raison doit à Rameau son achèvement, sa perfection. Il termine à peine, qu'une autre mode survient, triomphante. Mais elle passe. L'œuvre dure : elle est classique.

L'OEUVRE

Rameau est entièrement sincère lorsqu'il écrit, en tête de sa partition des *Indes Galantes*[1] : « Toujours occupé de la belle déclamation, et du beau tour de chant qui règnent dans le récitatif du grand Lully, je tâche de l'imiter, non en copiste servile, mais en prenant, comme lui, la belle et simple nature pour modèle. » L'homme qui a fondé l'opéra français a pour lui tout le prestige d'un Ancien : il donne, à cet esprit qui a horreur du vague, un modèle, un précédent, une garantie de vérité. Ce n'est pas seulement l'exacte observation des lois de la parole, c'est la qualité même de sa musique qui est admirable : le *Nouveau système de musique* de 1726 cite tout au long[2], pour la « belle simplicité » de sa basse, le

1. Voir plus haut, p. 47, note 2.
2. Page 80.

monologue d'Armide, *Enfin il est en ma puissance*. Rien n'est donc plus loin de la pensée de Rameau que d'entrer en lutte avec son devancier. Or ce fut là justement l'impression de ceux qui entendirent d'abord sa musique ; ils y remarquèrent une nouveauté qui les confondit, et leur parut presque sacrilège. C'était un jeu, dans les salons, que de peser les mérites différents, et presque en tout contraires, de l'ancien et du nouvel opéra, de voir comment le vieux maître résisterait aux entreprises d'un auteur qui semblait n'être venu que pour tout bouleverser. Un homme d'esprit tâchait de concilier les deux goûts, mais il n'était vraiment pas facile d'admirer à la fois *Phaéton* et *Hippolyte* : de subtiles distinctions, de la prudence, des excuses, un grand effort de casuistique, une diplomatie avisée, étaient nécessaires. « C'est, dit-il[1] en parlant de l'œuvre contemporaine, un pays nouveau où je fais des découvertes, j'y aperçois mille choses singulières, et des choses singulièrement belles ; mais l'amusement que j'y trouve ne me fait point oublier le mérite de ce que je quitte, je sens tout ce que je perds, je rends justice à ce qui a mérité mes premiers hommages, je quitte avec des procédés, j'y reviendrai, et j'y revien-

1. *Lettre de M. de *** à Mme *** sur les opéras de* Phaéton *et d'*Hippolyte et Aricie. — Paris, 1743.

drai plus touché quand mon inconstance m'aura éclairé ; je ferai mieux, je conserverai ces deux attachements, j'y puis suffire. L'un sera de sentiment et de goût, l'autre d'amusement, j'ai pensé dire de fantaisie, mais ce serait un peu fort. » Diderot interrompt les révélations de ses *Bijoux indiscrets* pour esquisser, lui aussi, un parallèle entre le vieux et parfait *Utmiutsol*, qui est Lully, et l'audacieux *Utrémifasollasiututut*, qui est Rameau[1]. Titon du Tillet, enfin, fidèle admira-

1. Diderot, *Les Bijoux indiscrets*, Œuvres, éd. Assézat, IV, p. 174 : « Utmiutsol et Utrémifasollasiututut, musiciens célèbres, dont l'un commençait à vieillir et dont l'autre ne faisait que de naître, occupaient alternativement la scène lyrique. Ces deux auteurs originaux avaient chacun leurs partisans ; les ignorants et les barbons tenaient tous pour Utmiutsol ; la jeunesse et les virtuoses pour Utrémifasollasiututut ; et les gens de goût, tant jeunes que barbons, faisaient grand cas de tous les deux. Utrémifasollasiututut, disaient ces derniers, est excellent lorsqu'il est bon ; mais il dort de temps en temps ; et à qui cela n'arrive-t-il pas ? Utmiutsol est plus soutenu, plus égal ; il est rempli de beauté ; cependant il n'en a point dont on ne trouve des exemples, et même plus frappants, dans son rival, en qui l'on remarque des traits qui lui sont propres et qu'on ne rencontre que dans ses ouvrages. Le vieux Utmiutsol est simple, naturel, uni, trop uni quelquefois, et c'est sa faute. Le jeune Utrémifasollasiututut est singulier, brillant, composé, savant, trop savant quelquefois ; mais c'est peut-être la faute de son auditeur ; l'un n'a qu'une ouverture, belle à la vérité, mais répétée à la tête de toutes ses pièces ; l'autre a fait autant d'ouvertures que de pièces ; et toutes passent pour des chefs-d'œuvre. La nature conduisait Utmiutsol dans les voies de la mélodie ; l'étude et l'expérience ont découvert à Utrémifasollasiututut les sources de l'harmonie. Qui sut déclamer et qui récitera jamais comme l'ancien ? Qui nous fera des ariettes légères, des airs voluptueux et des symphonies de caractère comme le moderne ? Utmiutsol a seul entendu le dialogue. Avant Utrémifasollasiututut, personne n'avait distingué les nuances délicates qui séparent le tendre du voluptueux, le voluptueux du passionné,

teur de Lully et de ses émules, tolère cependant la musique de Rameau, bien qu'il la trouve « un peu italianisée[1] ».

Mais en 1752 les opéras-comiques d'Italie pénètrent en France[2], et la *Lettre sur Omphale* de Grimm déchaîne la querelle des Bouffons : c'est aussitôt un revirement complet. Entre Lully et Rameau, toute différence s'efface, toute rivalité s'apaise : ils ont les mêmes adversaires, qui combattent également chez l'un et chez l'autre le faste ennuyeux de l'ancien opéra, la froideur d'une musique guindée, et, pour tout dire, les flétrissent tous deux du nom de « Français[3] ».

le passionné du lascif : quelques partisans de ce dernier prétendent même que, si le dialogue d'Utmiutsol est supérieur au sien, c'est moins à l'inégalité de leurs talents qu'il faut s'en prendre qu'à la différence des poètes qu'ils ont employés... « Lisez, lisez, s'écrient-ils, la scène de Dardanus, et vous serez convaincu que si l'on donne de bonnes paroles à Utrémifasollasiututut, les scènes charmantes d'Utmiutsol renaîtront. » Quoi qu'il en soit, de mon temps, toute la ville courait aux tragédies de celui-ci, et l'on s'étouffait aux ballets de celui-là. »

1. *Le Parnasse français*, 1er supplément (1743), p. 755.

2. Voir plus haut, p. 67.

3. Rousseau, *Lettre sur la musique française*, fin : « Je crois avoir fait voir qu'il n'y a ni mesure ni mélodie dans la musique française, parce que la langue n'en est pas susceptible ; que le chant français n'est qu'un aboiement continuel, insupportable à toute oreille non prévenue ; que l'harmonie en est brute, sans expression, et sentant uniquement son remplissage d'écolier ; que les airs français ne sont point des airs ; que le récitatif français n'est pas du récitatif. D'où je conclus que les Français n'ont point de musique et n'en peuvent avoir une, ou que, si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux. »

Il y a une part de vérité dans ces deux jugements contraires : Rameau est bien le continuateur de Lully ; mais, s'il l'imite, ce n'est pas un « copiste servile » ; c'est là toute sa hardiesse : elle suffit pour effrayer un public accoutumé à de plus superstitieux respects ; on est d'abord moins sensible à ce qu'il laisse intact, qu'à ce qu'il veut ajouter, et Titon du Tillet a raison : les nouveautés qu'il apporte semblent bien venir, pour une bonne part, d'Italie.

*
* *

C'est ici un renversement d'influence qu'il importe de bien remarquer. Le courant italien qui, à partir de 1752, porte vers la simplicité, la vivacité d'expression et la virtuosité vocale, suit avant cette date une tout autre direction. La musique d'outre-monts est alors le régal des délicats que rebute l'art de Lully, trop manifestement mis à la portée de tous.

La France est en retard : elle se pâme encore à des beautés qui là-bas courent les rues. « La musique est une chose trop commune en Italie, les Italiens chantent tous les jours et partout. Un chant naturel et uni est pour eux chose trop vulgaire, et pour piquer leur goût rassasié de chants simples et suivis, il faut sans cesse chan-

ger de ton et hasarder les passages les plus bizarres et les plus forcés. Le naturel est usé pour eux[1] ». Le goût français est modeste et borné, les Italiens ont une liberté sans limite. « Ils hasardent ce qu'il y a de plus dur et de plus extraordinaire, mais ils le hasardent comme des gens qui sont en droit de le hasarder, et qui sont assurés du succès. Dans le sentiment qu'ils ont d'être les premiers hommes du monde pour la musique, d'en être les souverains et les maîtres despotiques, ils franchissent ses règles par des saillies téméraires mais heureuses; ils se mettent au-dessus de l'art, mais en maîtres de l'art qui suivent ses lois quand ils veulent, et qui le brusquent aussi quand il leur plaît; ils insultent la délicatesse de l'oreille que les autres n'oseraient toucher qu'en la flattant, ils la bravent, ils la forcent, ils la maîtrisent et l'emportent par des charmes qui tirent assurément leur plus grande force de la hardiesse avec laquelle ils savent s'en servir[2] ». Ils sont à tel point familiers avec tous les secrets de l'art, que tout leur est facile, et l'écriture la plus recherchée est pour eux un simple jeu : un homme qui ne partage pas l'enthousiasme du précédent n'en

1. Raguenet, *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui concerne la musique et les opéras* (1702).

2. *Ibid.*

admire pas moins dans leurs pièces « les desseins nouveaux de leurs figures, si bien imaginés et si bien conduits ; la vivacité pétillante de leurs imitations redoublées, la variété de leurs chants, la diversité de leurs tons et de leurs modes, si bien enchaînés les uns aux autres, et leur harmonie aussi recherchée que savante[1] ». C'est là un genre d'éloges que nous sommes plus accoutumés d'adresser à Bach ou à Hændel qu'aux musiciens d'Italie; ils les méritaient cependant, et Rousseau nous en donne la preuve à son tour lorsqu'il attribue à l'Italie de la fin du XVIIe siècle « cette ridicule emphase de science harmonique, ces pédantesques prétentions de doctrine qu'elle a chèrement conservées parmi nous[2]. » Pour le citoyen de Genève, toute musique qu'il ne saurait écrire lui-même est « gothique ».

Est-ce à dire que l'Italie ait brusquement changé de caractère, qu'il y ait eu dans son développement un arrêt ou un recul ? En aucune façon, mais c'est un pays précoce, où la maturité ne dure guère. Depuis Carissimi, la musique y a fait de merveilleuses conquêtes ; on peut pré-

1. *Dissertation sur la musique italienne et sur la musique française par M. de L. T.* — *Mercure*, novembre 1713, p. 1.

2. *Lettre sur la musique française.* Œuvres, éd. Petitain, VI, p. 157. « Dans ces temps, dit-il, où la musique naissait à peine », et il vient de nommer Corelli.

voir déjà qu'elle ne s'attardera pas à en tirer parti. Il se fait une consommation d'œuvres effrayante[1] ; pour suffire à l'appétit d'un public insatiable, on essaie et l'on rejette successivement toutes les nouveautés; bientôt le musicien sera réduit à abdiquer presque tout son pouvoir, à s'en remettre au charme physique d'une belle voix.

Même au temps où la musique est encore en possession de tous ses moyens, le rôle du virtuose est grand et notoire. L'abbé Raguenet, à son retour d'Italie, signale ingénûment ces « cadences doublées et redoublées de 7 à 8 mesures », ces « tenues d'une longueur prodigieuse », ces « passages d'une étendue à confondre ceux qui les entendent pour la première fois ». Il s'émerveille d'effets inconnus aux chanteurs de France[2] : « dans les airs tendres, ils affaiblissent insensiblement leur voix et la laissent enfin mourir tout à la fin de l'air; ce sont des beautés de la dernière délicatesse ». Et il se souvient encore avec émotion de ces « hommes sans barbe » que la pudeur lui interdit de nommer plus clairement. « Ces voix douces et rossignolantes sont enchantées dans la bouche des acteurs qui font le personnage d'amant. Rien

1. C'est ainsi que la mode exige une nouvelle musique, ou au moins quelques airs nouveaux pour chaque reprise d'un opéra.

2. *Parallèle des Italiens et des Français.*

n'est plus touchant que l'expression de leur peine, formée avec ces sons de voix si tendres et si passionnés. » Parmi les instruments, le seul qui soit en faveur est celui qui peut rivaliser avec la voix : le violon, propre aux longues tenues, aux arpèges, aux mouvements les plus rapides, aux traits les plus brillants, capable enfin d'enfler les sons ou de les affaiblir jusqu'à la dernière limite. Seul il possède alors cette souplesse et cette agilité : c'est le ténor, ou plutôt encore c'est le sopraniste de l'orchestre. A l'Opéra, il donne la réplique aux voix, fait assaut avec elles de virtuosité ; à la chambre, il triomphe dans le genre, tout nouveau alors, des *Sonates*.

Des mots graves déjà nous viennent à l'esprit : difficultés sans objet, tours d'adresse, prouesses d'acrobates, funestes à la musique. Il ne faut pas cependant que trop tôt notre dignité s'alarme. L'art italien cherche à plaire, et à plaire aux oreilles. Mais est-ce un si grand tort ? Les sens en effet ne doivent-ils pas être émus, avant l'esprit ? Et pourquoi, en vertu de quelle morale craintive, la musique se refuserait-elle à l'attrait d'une belle sonorité de voix ou d'instrument ? Ce sont là des plaisirs dangereux, sans doute, car ils risquent de devenir un vice. Mais on peut leur accorder une place dans l'art, sans le leur livrer tout entier. Alessandro Scarlatti, Giovanni

Bononcini et Arcangelo Corelli mettent la virtuosité au nombre des moyens dont ils disposent pour séduire et ravir l'auditeur. Mais ils en ont d'autres : les tonalités nouvelles, les modulations imprévues, les successions chromatiques, si redoutées des oreilles françaises, enfin les dissonances les plus curieuses et les plus recherchées dont ils usent librement, sans même daigner parfois les préparer ou les résoudre. Entassent-ils ces agréments à plaisir, par vanité pure ou par bravade, comme beaucoup d'auditeurs déroutés le croient en France ? En aucune manière ; tout est parfaitement logique et s'explique fort bien ; mais il faut, pour ne pas s'y perdre, un sentiment de la musique plus exercé ; il faut ne pas craindre de sortir des quatre ou cinq tons usités par Lully ; et il faut pouvoir reconnaître une cadence, même lorsqu'elle se dissimule sous quelque artifice. Leur musique est un jeu, où souvent l'auteur cherche à surprendre l'auditeur, à l'intriguer, à l'égarer pour un instant, à lui proposer une énigme dont il lui fait malicieusement attendre le mot. La gamme porte un masque qu'elle dépose en souriant. Le Français s'y est laissé prendre, et se fâche. L'Italien a deviné juste.

Sur cette harmonie plus vive se pose une mélodie mieux tracée. Lully n'est occupé que d'une

chose : rendre la parole claire ; à chaque syllabe il accorde une note, exception faite pour quelques mots triomphants, comme *gloire*, *victoire*, *règne* ou *tonnerre*, où la vocalise peut se déployer ; il copie, en les exagérant, les mouvements de la déclamation, et les fait correspondre à de solides cadences parfaites ; aussi n'écrit-il pas, à vrai dire, de mélodies. Ce sont des accents toniques qui se suivent, de gros blocs d'harmonie posés l'un à côté de l'autre. L'Italien au contraire enchaîne des accords variés, complexes, altérés, dont aucun ne tranche et ne conclut, et qui tous s'appellent l'un l'autre : c'est un progrès insensible et continu. Et la mélodie, au lieu de se terminer à tout instant, se prolonge, elle aussi, et se déroule librement autour de la tonalité, comme le vêtement flottant d'un corps souple et mobile. Elle prend figure ; elle a son dessin, son allure, son caractère. C'est aux paroles de lui obéir. Aussi semble-t-elle étrange aux oreilles françaises, « d'un chant détourné »[1], mais aussi on la retient une fois qu'on l'a entendue, on la reconnaîtra toujours. Et comme naturellement elle aura pour interprète le chanteur habile, ou le maître violoniste, c'est elle aussi qui aura en partage tous les ornements, toutes les paru-

1. Cette expression revient sans cesse, chez Raguenet comme chez son contradicteur, Lecerf de la Vieville.

res, tous les festons et toutes les astragales.

Aussi est-elle fort coquette : elle aime à se répéter avec complaisance, à se faire admirer successivement en différents tons, à rebondir gracieusement de la voix au violon, et du violon à la voix, à se jouer en imitations variées, à se poursuivre en fugues vives. Même l'inerte basse continue s'anime à son exemple, oublie son rôle de support, et s'ébat à son tour en « arpègements », et en « batteries », en figures expressives qui la font passer, selon le goût français « plutôt pour des pièces de violon que pour un accompagnement, qui doit être soumis au sujet et ne point prévaloir »[1]. Mais aussi on arrive par ce moyen à « unir la tendresse et la vivacité », comme dans un morceau célèbre, « *Mai non si vidde* », ancêtre de la sérénade de *Don Juan*, où « l'air était tendre et la symphonie vive »[2]. Ce sont là « des beautés d'un degré d'excellence où l'imagination ne saurait atteindre, avant qu'on les entende, et au delà desquelles on ne saurait rien imaginer après les avoir entendues ». En effet, le bon Lecerf de la Vieville, que ces excès de louange mettent hors de lui, ne trouve cependant rien de bon à répondre, faute de savoir au juste de quoi il s'agit.

1. *Dissertation... par M. de L. T.*
2. Raguenet, *Parallèle*.

Enfin, la mélodie victorieuse va devenir le sujet même de la composition musicale, qui prendra dès lors une forme nouvelle. Au lieu de partir d'un certain ton pour y revenir après s'être élevé à la dominante, ce qui est la forme dite binaire, l'air exposera d'abord un certain chant, puis le reprendra après l'avoir quitté : c'est la forme ternaire ou à reprise, qui à la fin du XVIIe siècle règne sans rivale en Italie. La deuxième partie est à cette époque en rapport très étroit avec la première, qu'elle se contente souvent de faire passer à d'autres tons ou bien à un autre mode. Peu à peu elle prendra plus d'indépendance : quand elle aura son chant particulier, l'air à reprise sera devenu le *lied*, autrement dit l'andante de la symphonie classique.

Pour faire à la mélodie une entrée plus solennelle, il arrive aussi qu'on l'annonce à l'avance, en n'en montrant d'abord que le commencement : cette sorte d'emphase est particulièrement chère à Alessandro Scarlatti. Elle devient aussi fort à la mode, au point de mériter l'ironie de B. Marcello [1] : « Le maestro moderne coupera le sens et la signification des paroles, surtout dans les grands airs, en faisant chanter par l'artiste le premier vers (bien que ce vers seul ne signifie

1. *Le théâtre à la mode* (vers 1720), traduction David, p. 69.

rien par lui-même), puis en introduisant aussitôt une longue ritournelle pour les violons ou les violes ».

L'opéra italien, on le voit, a déjà ses travers. Si cependant on le compare à l'opéra de Lully, le doute n'est pas possible : la musique y est mieux traitée. C'est elle qui en fait l'agrément principal, et tout est disposé pour elle. Chez Lully, elle se contente de prendre part à la cérémonie, d'y jouer son rôle, qui n'est pas le premier : les vers du poète passent d'abord, les machines et la danse rivalisent avec elle pour l'émerveillement du spectateur. Les Italiens n'ont cure d'entendre exactement les paroles, d'en respecter le sens, l'accent : il leur suffit que l'air soit beau. Aussi sont-ils peu exigeants pour leurs poèmes; de l'aveu même de leurs partisans, ce sont de « pitoyables rapsodies sans liaison, sans suite, sans intrigue », des « canevas fort minces et fort maigres » ; et l'on convient qu'un opéra « fait ainsi de morceaux rapetassés et de pièces recousues ne saurait constamment être mis en parallèle avec les nôtres, qui sont des ouvrages d'une suite, d'une justesse et d'une conduite merveilleuses »[1]. A vrai dire, ce ne sont que des recueils d'airs, reliés entre eux par

1. Raguenet, *Parallèle.*

des récitatifs rapides ; les partitions de Bononcini, publiées à Londres, en font l'aveu : on n'y a mis que les morceaux de chant, sans les parties de monologue ou de dialogue qui les amenaient tant bien que mal ; et même, en tête de chacun de ces morceaux, on lit le nom de l'acteur avant celui du personnage : qui se soucie de l'action, et qu'importe que ces mélodies soient mises au compte de Lucinde ou de Laodice ? C'est par elles-mêmes qu'elles plaisent, et par la voix qui leur prête son charme.

Quant à la danse, on s'en passera sans difficulté ; elle ne donne pas lieu à une musique assez libre, assez expansive. Les chœurs disparaîtront également, car la mélodie y étouffe : seul le solo lui permet tous les jeux, toutes les grâces, toutes les agaceries. L'Opéra est une débauche, une folie de musique. On s'y porte d'ailleurs avec tant de passion, que même chez soi on veut en retrouver l'image. La Cantate est un petit opéra en deux où trois scènes, à une voix, deux au plus, sans décors ; un clavecin suffit à l'accompagner, avec deux violons, quelquefois une flûte : on peut donc l'exécuter à la chambre. Sa parenté avec les pièces du théâtre est si évidente d'ailleurs que Brossard[1] peut

1. *Dictionnaire de musique* (1703), au mot *Recitativo*.

dire : « Les opéras italiens sont un tissu de plusieurs cantates qui se suivent et dont le sens et la liaison font un sujet général. »

Enfin la sonate elle-même est une imitation d'opéra, où le violon remplace le chanteur. Brossard nous l'apprend encore[1]. « C'est uniquement par le son des instruments que l'on exécute ces sortes de pièces, qui sont à l'égard de toutes sortes d'instruments ce que la cantate est à l'égard des voix. C'est-à-dire que les sonates sont proprement de grandes pièces, fantaisies ou préludes, variées de toutes sortes de mouvements et d'expressions, d'accords recherchés ou extraordinaires, et tout cela purement et simplement selon la fantaisie du compositeur qui, sans être assujetti qu'aux règles générales du contrepoint, ni à aucun nombre fixe, ni à aucune espèce de mesures, donne l'essor au feu de son génie, change de mesure et de mode quand il le juge à propos. » Ce sont des airs encore, librement conçus, séparés par de courts mouvements lents qui tiennent la place des récitatifs, et disposés de manière à faire briller à la fois le talent de l'auteur et celui de l'exécutant sous les aspects et dans les caractères les plus variés. La seule différence, c'est que ces airs n'ont pas encore adopté

1. *Dictionnaire de musique,* au mot *Suonata.*

la reprise italienne ; ce sont les anciens morceaux de la *Suite*, passacailles, allemandes, sarabandes et gavottes, toujours de forme binaire, ou bien encore des mouvements fugués. Les rythmes vifs dominent, parce qu'ils donnent mieux l'idée de la joie, qui est alors la marque de la musique italienne : joie insouciante d'un art sans rival, sûr de plaire en tous ses caprices.

*
* *

En France, ce fut une révélation : fragments des opéras de Venise, cantates de Bononcini, Bassani Melani, Cesarini[1], sonates de Corelli, Albinoni, Miqueli [2], firent fureur dans tous les salons où l'on savait écouter : après la rigueur de Lully, on avait l'impression d'une délivrance. Les cantates italiennes trouvèrent bientôt des imitateurs ; Rameau fut des premiers, avec Morin, Bernier, Campra, Destouches, et beaucoup d'autres moins connus, car tout le monde voulut s'en mêler. La sonate de son côté mit en vogue son instrument favori, le violon, au grand scandale de ceux qui tenaient pour les anciennes violes [3] ; et

1. Ce sont les noms qui reviennent le plus souvent dans les recueils formés par Brossard.

2. Cités par M. de la T. dans sa *Dissertation*.

3. Leur indignation s'exprime dans le curieux ouvrage d'Hubert le Blanc : *Défense de la basse de viole contre les*

l'on vit apparaître toute une école de violonistes français, aussi renommés comme virtuoses que comme compositeurs : J.-F. Rebel, Senaillé, du Val, Batiste, Guignon, Leclair. François Couperin lui-même, si fidèle qu'il soit à l'exemple de Lully et à la tradition de ses ancêtres, écrit des Sonates, ne réclamant, pour satisfaire à l'amour-propre national, que le droit de les appeler Sonades, comme on dit Sérénades [1]. En même temps, les modèles de composition italienne ne cessent de pénétrer en France : en 1724, Mme de Prie fonde un Concert qui leur est spécialement réservé [2]. Chez M. de la Pouplinière, si accueillant à tous les musiciens étrangers, on peut croire que les cantates et sonates d'Italie trouvèrent la même hospitalité que plus tard les symphonies d'Allemagne [3].

L'influence italienne s'exerce surtout dans les

entreprises du violon et les prétentions du violoncelle (Amsterdam, 1740). On y lit que le violon est « criard, perçant et dur, fatigant au joueur », et que « le ton élevé, et le son éclatant du violon ne sentent du tout point sa personne de qualité, ni une éducation noble. » Voir Michel Brenet, *Les Concerts en France*, p. 154.

1. François Couperin, *Apothéose de Lulli* (1725), n° 13, sonade en trio : « La paix du Parnasse faite aux conditions, sur la remontrance des muses françaises, que, lorsqu'on y parlerait leur langue, on dirait dorénavant sonade, cantade, ainsi qu'on prononce ballade, sérénade. »

2. Sur l'organisation de ce concert et ses rapports avec celui de Crozat, autre amateur de musique italienne, voir Michel Brenet, *Les Concerts en France*, p. 159-64.

3. Sur le goût de M. de la Pouplinière pour les musiciens

genres qui sont eux-mêmes importés : la cantate et la sonate. L'Opéra résiste davantage : il a ses traditions, et il s'adresse à un public nombreux, peu raffiné, ennemi naturel de toutes les nouveautés. Cependant il est touché, lui aussi : il n'y a, pour s'en convaincre, qu'à écouter les doléances de Lecerf de la Viéville [1], dont la sage oreille est déjà offensée de « tons particuliers et bizarres » et de « chants détournés ». En effet, un sentiment plus délicat de l'harmonie se fait jour, un goût pour les mélodies franches ; et, par une conséquence inévitable que Lecerf n'a pas vue, l'air à reprise s'introduit, entre en concurrence avec le vieux chant de Lully. Bientôt il devient nécessaire, pour réussir, de montrer quelque complaisance à la mode nouvelle ; Collasse, qui suit Lully pas à pas, est jugé trop timide ; ses derniers ouvrages tombent, et pour reprendre son *Ballet des Saisons*, en 1700, ou *Thétis et Pélée*, en 1708, on estime nécessaire d'y ajouter des airs italiens. Seule la musique d'église, avec Lalande, reste fidèle aux

étrangers, voir Michel Brenet, *Les Concerts en France*, p. 219-224.

On lit dans la *Biographie Michaud*, article la Popelinière : « C'est là que les plus grands virtuoses de France et d'Italie. logés, nourris et entretenus à ses frais, faisaient sous ses yeux le matin la répétition des concerts du soir. »

1. *Comparaison*, dans Bonnet-Bourdelot, *Histoire de la musique*) 1721), II, p. 42.

enseignements de Lully et de Dumont : le motet à grand chœur garde sa majesté.

Le commencement du XVIIIe siècle est donc en France une époque de curiosité, de recherche et d'incertitude, où deux styles différents sont en présence, parfois en conflit, plus souvent essayent de s'unir : c'est une confusion peu propice à l'apparition d'œuvres parfaites ; mais aussi de grands progrès s'accomplissent. C'est, pour emprunter le langage de l'histoire naturelle, une de ces périodes de variation intense où un genre, jusque-là immuable, donne brusquement naissance à plusieurs espèces nouvelles. Campra est tout Italien : ses préférences vont aux mélodies arrondies, aux riches vocalises, aux rythmes de gigue ou de forlane ; il a une perpétuelle animation, une sorte de sautillement involontaire qu'il essaye en vain de dissimuler. Il n'a pas son pareil pour conduire un air, de modulation en modulation, jusqu'à la reprise attendue, pour faire dialoguer la voix avec l'orchestre, pour laisser les instruments s'ébattre sous une tenue immobile ; même les débuts à la Scarlatti ne lui sont pas étrangers ; s'il osait, s'il ne croyait pas devoir à Lully la concession de raides récitatifs et d'airs strictement syllabiques, il écrirait tout son opéra en style de cantate. Du moins il y fait régner ce style pendant des scènes

entières, et peut ainsi annoncer les *Fêtes Vénitiennes* comme un « ballet orné de trois cantates », *Idoménée* comme une « tragédie ornée de cantates [1] ».

Destouches au contraire est bien français par son élégance, sa noblesse aisée, sa netteté de lignes. L'air à reprise, qu'il emploie aussi, est peu fait pour ses mélodies contenues et réservées, très proches encore de Lully, mais plus fines. Chez lui, comme chez François Couperin, reparaît même un trait du vieux caractère français que Lully avait fait oublier : le sentiment du pittoresque, qui se traduit par une délicatesse de nuance, une légèreté de touche inconnues aux Italiens, et aussi par des combinaisons de sons hardies, évocatrices d'impressions vives et passagères ; c'est là une harmonie toute d'instinct, bien éloignée de tous les raffinements italiens qui ne sont que des ruses et des travestissements. François Couperin, en ses fraîches miniatures, est le maître du genre, au lieu que Destouches, plus indifférent à son art, n'a que des trouvailles, qu'il abandonne ensuite pour revenir à une prudente banalité.

Au-dessous de ces illustres, et sans franchir les limites que leurs goûts déterminent, travail-

1. Les *Fêtes Vénitiennes* sont de 1710, *Idoménée* de 1712.

lent et s'efforcent les compositeurs de second ordre : Mouret le musicien des Grâces, Marais le bon joueur de viole, Monteclair, Leclair et ses émules, bien d'autres encore, de talent presque équivalent, au moins à ce qu'il nous semble aujourd'hui. C'est dans leurs rangs que Rameau, par ses premières compositions, venait tout naturellement se placer.

*
* *

C'est à sa musique religieuse qu'il semble avoir attaché le moins d'importance ; il n'a publié aucune des pièces d'orgue que sans doute il avait composées, ni aucun de ses motets, quoiqu'il en parle encore avec estime en 1727[1]. Il s'est contenté de citer l'un d'eux, *Laboravi*, comme un exemple de fugue, dans son *Traité d'harmonie* de 1722[2]. Encore sommes-nous un peu surpris de cette faveur accordée à quelques pages assurément correctes, mais d'une froideur extrême. Cette froideur même était de règle, il ne faut pas en faire reproche à l'auteur. Le motet à grand chœur est un ouvrage d'apparat ; l'orgue ou l'orchestre l'accompagnent ; des soli, le plus

1. Dans sa lettre à Houdar de la Motte. Voir plus haut, p. 29.
2. P. 340.

souvent, le décorent. Il ne s'agit pas ici de traduire un sentiment de piété, de charité, de remords ou d'espoir, mais seulement d'augmenter l'idée de la magnificence. La seule expression qu'on se permette est attachée aux mots, non au sens des phrases : *lugere*, *flere*, *dolentes*, sont des provocations aux plaintes, aux inflexions chromatiques, auxquelles le musicien doit répondre de son mieux ; *laetari*, *laudare*, *gloria*, en souvenir de la jubilation grégorienne, s'enguirlanderont de vocalises, qui tourbillonneront dans les airs comme des fumées d'encens. Quant au choix des idées, il est à peu près indifférent, pourvu qu'elles soient solides et simples, propres à supporter sans fléchir une forte charpente de contrepoint. Tout l'intérêt de l'œuvre est en effet dans son architecture, qui doit être savante, puissante et rectiligne : des imitations, des contre-sujets, des entrées de fugue, sont ses figures principales, ordonnées d'ailleurs selon un plan fort simple, coupées de divisions nettes, inscrites en des rythmes carrés : c'est la chapelle du château de Versailles, mise en musique. Si l'on considère ainsi ses œuvres, Rameau devient presque un maître du genre, tant il construit avec aisance et selon une exacte symétrie. Les formes les plus complexes et les plus rigoureuses deviennent claires par ses soins ; il sait entre la

cer les voix, les conduire d'une main impérieuse et légère à la fois, faire saillir le sujet, puis la réponse, placer à intervalles réguliers les répliques de l'orgue ou des instruments. Il est telle de ces pages, l'entrée de fugue à cinq voix *Tunc repletum est* dans le motet *In convertendo*, ou la petite fugue tonale[1], à cinq voix également, *Euntes ibant*, dans le même ouvrage[2], qui semblent écrites pour la joie éternelle de tous les professeurs. Ne nous livrons pas ici à de faciles jeux d'ironie : de tels exercices sont indispensables au musicien ; la souplesse et la simplicité même ne s'acquièrent qu'au prix de la scolastique. Jean Rameau le savait bien, et il avait ses raisons pour rompre son fils dès le jeune âge aux difficultés du métier. Si plus tard il sut exprimer sa pensée avec une vivacité si frappante, c'est qu'il n'était jamais embarrassé par l'écriture ; et si ses chœurs se distinguent par une souplesse, une liberté, une vie intérieure peu commune à l'Opéra, c'est qu'il a d'abord usé bien des feuilles, à écrire avec les espaces et les blancs nécessaires des parties de sopranos, altos,

1. On sait que dans la fugue tonale la réponse est disposée de manière à ramener au ton du sujet.

2. Il fut exécuté au Concert spirituel dans le Carême de 1751, sans aucun succès d'ailleurs, et le *Mercure* (mai 1751) tient à faire savoir qu'il est composé depuis « près de quarante ans ».

ténors et basses. La maison de son père fut sa première école ; l'église fut son Conservatoire. C'était le seul que l'on connût alors. Lully, qui n'y a pas passé, est massif et pédant dès qu'il se risque au contrepoint. Campra, au contraire, ancien maître de chapelle, est élégant et soigné. Rameau, plus savant, est plus dégagé encore. Tout comme Bach, il est en possession de tous les secrets anciens ; mais il fuira l'église, au lieu que le musicien allemand lui voue son existence entière.

*
* *

Il est encore assis, tous les dimanches, à son banc d'orgue, que déjà il s'essaye aux cantates. Il s'agit ici d'être gai, et de jeter bas toute science inutile. Rameau se l'est bien dit, mais comme la vie est encore bien loin d'être une fête pour lui, comme sa jeunesse est sérieuse, studieuse, préoccupée de théorie, il garde les yeux fixés sur ses modèles italiens avec une application qui ne reçoit pas toujours sa récompense. Certes il n'oublie ni les mouvements rapides, ni les tenues, ni les vocalises, ni l'agilité des violons ; mais tout est régulier, calculé, mécanique. Scolastique de salon après la scolastique d'église, et rien de plus. Les récitatifs, selon l'usage de la cantate française, sont traités dans le goût de Lully :

solennels et saccadés. Le reste est italien. Seuls quelques airs de basse sont dans le goût français : ce sont les meilleurs, parce qu'on sent une sincérité en leur noblesse timide.

Mais ce sont là de rares aubaines, dans la monotonie d'une galanterie étudiée. On peut s'étonner que Rameau ait conservé longtemps de l'estime pour ses cantates : en 1727, il cite à La Motte deux d'entre elles, comme preuves de son talent ; et il semble même qu'il ait publié l'une de celles-là plus tard encore, alors que des œuvres d'une tout autre valeur l'avaient déjà fait connaître[1]. C'est qu'entre ses cantates et ses opéras, il n'y a pas un abîme. Si l'on retranche d'*Hippolyte et Aricie*, ou bien de *Dardanus*, les chœurs, les danses et les morceaux de symphonie, il reste un tissu de récitatifs et d'airs qui rappelle de fort près l'*Enlèvement d'Orithie* ou le *Berger fidèle*. La matière est plus abondante, mais le style n'est en aucune manière différent : il y a progrès, non transformation. Rameau n'est jamais arrivé, pour le chant, à une entière indépendance. Il s'inspire toujours, soit de Lully, soit des Italiens. Ni son goût personnel, ni son

1. En effet, il dit encore inédite, en 1727, la cantate intitulée l'*Enlèvement d'Orithie*, identique sans doute à celle d'*Aquilon et Orithie*, qui fut éditée en un recueil avec le *Berger fidèle*.

éducation première, ne le rendaient bien sensible aux effets particuliers qu'on peut tirer d'une voix, et en cela il est aussi peu italien que possible. « Il n'avait pas autant de facilité à composer la musique vocale que la musique instrumentale, à laquelle il s'était livré de bonne heure[1] ».

*
* *

En effet, dès 1705, à vingt-trois ans, il faisait paraître un livre de clavecin, supérieur de beaucoup à tous ses motets, à toutes ses cantates, et où s'annonce déjà tout ce qu'il devait donner plus tard à l'harmonie et au sentiment de la musique. Ce n'est pas que tout y soit parfait : on y peut relever d'abord une médiocre entente de l'instrument. Le prélude, par où il commence, est écrit pour l'orgue, non pour le clavecin, incapable de prolonger les sons en pédales d'une et deux mesures. La première Allemande est d'une trame un peu compliquée, les Sarabandes sont froides. Mais ce même prélude est un magnifique développement d'harmonies, en cortège riche et solennel. Déjà les accords par supposition les plus amples, neuvièmes et onzièmes, apparaissent et se déploient : c'est le rêve d'un organiste qui laisse errer ses doigts sur les touches et se

1. Maret, p. 72.

délecte de sonorité. Rien d'inconnu en tout cela, d'ailleurs : Titelouze, Raison, Daquin ou Marchand ont essayé de pareils assemblages de notes ; mais Rameau y met une suite, une logique, une clarté tonale qui n'appartient qu'à un profond musicien comme lui. Toute l'harmonie qu'il développera plus tard se trouve en ce prélude, latente encore et inexpliquée, mystérieuse pour lui-même. Lorsqu'il l'aura réduite en système, il sera maître entièrement de son génie. Il lui faudra vingt ans pour cela.

D'autres beautés se rencontrent aussi : c'est la pureté de telles mélodies, le tournoiement aimable d'une *Vénitienne*[1], où déjà la facilité italienne s'unit à l'élégance française, la grâce alternative d'une *Gavotte :* le tout un peu triste encore, et voilé. Ces ombres de mélancolie ne se dissiperont que bien tard, accompagneront sa musique la plus enjouée, lui feront une enveloppe de douceur et de recueillement. Ici elles se montrent avec une sorte de naïveté.

*
* *

C'est après dix-huit ans seulement qu'il se décide à publier un second livre de clavecin. Le progrès

1. Une comédie-ballet de la Motte et la Barre avait été représentée sous ce titre, le 26 mai 1705. M. Michel Brenet (*Rivista*, 1902, II, p. 687), suppose, avec vraisemblance, que Rameau y avait été, et en rapporta l'idée de son titre.

est grand : Rameau connaît à fond son instrument, il est passé maître en l'art de disposer les agréments qui font ressortir les notes, d'arpéger les accords pour donner l'illusion qu'ils se prolongent. L'ouvrage commence d'ailleurs par une *Méthode pour la Méchanique des doigts;* et le premier morceau, le *Menuet* en *ut* majeur, n'est pas autre chose qu'une « étude ». Il y a ici du maître de clavecin dans Rameau, comme il y en a dans Couperin, et beaucoup : nous sommes à une époque où le souci de l'exécution n'avait rien d'infamant.

L'harmonie est très simple, d'une clarté voulue et frappante. Au lieu d'étaler largement ses dissonances, elle les indique et souvent se contente d'une allusion : elle sait, avec peu de notes, donner beaucoup à entendre ; et partout, la tonalité est affirmée avec autant de force que de délicatesse; on ne saurait imaginer un langage plus correct, ni plus choisi. Enfin la mélodie a gagné ce qu'elle ne possédait encore que faiblement : le caractère.

Aussi Rameau n'accorde-t-il que peu de place aux morceaux de la Suite, dont le sujet reste indéterminé : outre le Menuet au début, on ne trouve en son recueil qu'une Allemande, une Courante et deux Gigues. Les seize autres pièces sont des tableaux de genre, dont plusieurs sont

exquis. Tous les sentiments qu'il se propose, Rameau sait les peindre ; la langueur des *Tendres Plaintes* aussi bien que l'animation de la *Follette* ou de la *Joyeuse ;* avec cette réserve pourtant qu'ici encore on entend comme un écho, très assourdi, de tristesse : c'est le sourire d'un homme habituellement morose. Mais surtout la pastorale l'inspire, et son *Rappel des Oiseaux*, sa *Musette* justement célèbre, ses *Rigaudons*, son *Tambourin* sont des merveilles tour à tour de lourdeur espiègle et gracieuse, de fraîcheur élégante, de tendresse douce, de volupté pensive : la poésie des pipeaux et des musettes, les fêtes rustiques et galantes, les danses où les sabots se mêlent aux falbalas, le soleil caressant, les arbres protecteurs, l'herbette fleurie, la mousse propice, le calme enchanteur d'une nature à la Watteau, l'attrait d'une innocence persuasive, où se dénouent les liens des âmes, il connaît tout de cette idylle qui fut le rêve du XVIIIe siècle, l'image idéale, le mirage vaporeux sans cesse poursuivi. Comment en a-t-il pénétré les secrets ? Devant quels paysages a-t-il composé ces peintures émues, et pour quels yeux ces déclarations ? La question ne veut pas de réponse sans doute. Il habite la ville et se promène dans les jardins publics ; c'est là qu'il a pu observer ces « tourbillons de poussière excités

par les grands vents », décrits dans un autre endroit du même recueil. Quant à ses aventures amoureuses, il semble bien que ce n'aient été que des flambées de passion, courtes et sans tendresse ni souvenir. Il n'y a pas de roman dans la vie de Rameau, ou plutôt c'est un roman philosophique. Son histoire est l'histoire d'un esprit qui cherche à sortir de l'obscurité, et vient enfin d'y parvenir. Le *Traité d'harmonie* de 1722 est une date plus importante pour lui que celle de toutes ses joies ou peines de cœur. C'est parce qu'il voit sa route qu'il est devenu hardi ; et c'est parce qu'il a compris le secret de son art qu'il parvient à jouer divers personnages, à se croire en différents lieux, à imaginer tel ou tel spectacle. Ce ne sont pas les accidents de sa vie qu'il prend pour sujet : c'est un sentiment qu'il choisit entre tous les autres, parce qu'il lui semble intéressant à traiter ; plutôt encore, c'est l'idée de ce sentiment qu'il cherche à définir, et à développer. Pour lui l'art, comme la science, ne porte que sur le général. Qu'est-ce que le *Chant des Oiseaux?* Quel est le caractère de la *Villageoise?* Comment concevoir une *Musette?* Telle est la question qu'il se pose, et pour y répondre il tend toutes les forces de son esprit, jusqu'au moment où les traits de son dessin se trouvent déterminés avec la dernière

rigueur. Tout ce qu'il écrit ne retient que l'essence, et exclut l'accident. Mais aussi, comme les autres classiques, il est personnel en vertu même de son effort d'abstraction : la marque de son esprit est partout, et nous savons de lui, aussi exactement que de Racine ou de Corneille, de quelle manière il pensait la tendresse, ou la grâce, ou la joie.

De ce jour, il est maître de son style, pour le clavecin ou le concert de chambre ; peut-être même ce recueil de 1724 est-il son chef-d'œuvre en ce genre. Les nouvelles pièces qui paraissent un peu plus tard[1], n'ont plus cette fraîcheur ; même les troublantes hésitations de l'*Enharmonique* sentent un peu leur théorie. Mais il faut mettre à part la claire *Fanfarinette*, la grave *Gavotte* en *la* mineur, avec ses variations, et le *Menuet* si tendre en *sol* majeur.

Les *Pièces en concert*, de 1741, appartiennent déjà à ce qu'on pourrait appeler la dernière manière de Rameau : l'esprit y apparaît, et cet enjouement aimable qui brillera dans *Platée* et plusieurs de ses ballets. Mais l'émotion y est moins vive et n'est jamais pénétrante ; ce sont d'aimables badinages faits pour l'amusement des

1. Entre 1727 et 1731, selon M. Michel Brenet. Voir la Bibliographie.

amis auxquels ils sont dédiés : le généreux La Pouplinière, ou Mlle Boucon, qui a un si grand talent sur le clavecin. Depuis huit ans déjà, il écrit pour le théâtre ; c'est là qu'il fait paraître tout ce que son imagination lui fournit de meilleur[1]. Et en effet, il est mieux doué encore pour la musique de l'Opéra que pour celle de la chambre. Toutes ses pièces de clavecin, même celles de 1724, donnent cette impression : elles sont poétiques, expressives, vivantes, mais pensées avec trop de vigueur et de suite pour le frêle instrument qui doit les supporter. Un rien d'insouciance et d'ingénuité, qui est le charme de Couperin, y manque. On y sent, bien plutôt, le plan ferme et les lignes marquées d'une symphonie. L'esprit qui les a conçues est trop grand pour un art de fantaisie, qu'il domine et parfois écrase un peu. C'est à la scène que Rameau devait, et qu'il a donné ses chefs-d'œuvre.

*
* *

Il peut sembler singulier qu'un homme dont le style vocal est toujours resté bien au-dessous de l'instrumental ait eu cependant la vocation du

1. La pièce de clavecin, *La Dauphine*, qu'il improvise en 1747 à l'occasion du second mariage du Dauphin, ajoute peu à sa gloire.

théâtre. Mais l'ancien opéra français n'est pas le drame lyrique, il s'en faut bien. Il s'annonce, il est vrai, comme une tragédie mise en musique : tel est le titre dont Lully s'est toujours couvert. Mais dès l'origine cette tragédie a dû faire place à un élément qui lui est absolument étranger, et même contraire : le spectacle. Le seul intérêt de *Cinna* ou d'*Andromaque* est dans le conflit des sentiments ; le lieu véritable de l'action, c'est l'âme des héros ; et les événements extérieurs n'ont d'importance que par les changements qu'ils indiquent ou qu'ils provoquent dans les volontés. Il importe donc de ne pas les présenter aux yeux, de peur de détourner l'attention, et de rompre la suite de l'intrigue. On en instruira le spectateur par un récit ou un dialogue, de manière que les acteurs ne cessent pas un instant de lui être présents, et de lui signifier leurs pensées. La tragédie d'Opéra au contraire a des attaches avec le ballet : elle veut plaire aux sens, « tenir les esprits, les yeux et les oreilles dans un égal enchantement »[1] ; c'est pourquoi elle saisit avec zèle toute occasion de proposer aux regards quelque danse bien ordonnée, quelque décor nouveau, quelque machine

1. La Bruyère, *Caractères*, ch. I, *Des ouvrages de l'esprit*.

ingénieuse ; surtout le merveilleux est sa grande ressource, ce merveilleux qui est son privilège, et lui permet de créer un monde irréel, où les rochers affreux deviennent, par un coup de baguette, des jardins enchantés, où les dieux descendent du ciel, où les démons s'enveloppent de flammes, où les monstres sortent de la mer pour combattre les héros. Ce n'est pas un poète de l'Opéra qui perdra son temps à rimer le récit de Théramène : il le mettra en action, et comptera sur le machiniste pour fournir une bonne illusion de gueule menaçante et d'haleine enflammée, Tout cet attirail de féerie[1] a d'ailleurs survécu à l'ancien opéra ; le drame de Wagner en a héri-

1. Dès le XVIIIe siècle, de bons esprits y sentaient du ridicule, et Panard (voir plus haut, p. 34), s'en raille en ces couplets de vaudeville, qui terminent son *Départ de l'Opéra Comique* (1733), et où M. Ch. Malherbe (Œuvres de Rameau, éd. Durand, tome VI, p. XXXVIII), reconnaît non sans vraisemblance quelques allusions à *Hippolyte et Aricie :*

J'ai vu le Soleil et la Lune
Qui faisaient des discours en l'air ;
J'ai vu le terrible Neptune
Sortir tout frisé de la mer.

J'ai vu du ténébreux empire
Accourir avec un pétard
Cinquante lutins pour détruire
Un palais de papier brouillard.

J'ai vu des dragons fort traitables
Montrer les dents sans offenser ;
J'ai vu des poignards admirables
Tuer les gens sans les blesser.

J'ai vu, ce qu'on ne pourra croire,
Deux Tritons, animaux marins,
Pour danser, troquer leur nageoire
Contre une paire d'escarpins.

té, le monstre y rôde encore, devenu gardien de symboles, et c'est un trompe-l'œil qui eût fait fureur, sous Louis XIV ou Louis XV, que les gazes verdâtres où flottent, suspendues à de l'acier invisible, les filles du Rhin.

Toute l'histoire de l'Opéra, au XVIIIe siècle, se réduit à ceci, que de plus en plus la tragédie est minée par le spectale qui s'élève sur sa ruine. Elle était condamnée d'avance : en effet, comme le but unique de l'Opéra est le plaisir, elle est vouée à un perpétuel optimisme. Elle n'aura

J'ai vu le maître du tonnerre,
Attentif au coup de sifflet.
Pour lancer ses feux sur la terre,
Attendre l'ordre d'un valet.

J'ai vu souvent une Furie
Qui s'humanisait volontiers ;
J'ai vu des faiseurs de magie
Qui n'étaient pas de grands sorciers.

J'ai vu des ombres très palpables
Se trémousser au bord du Styx ;
J'ai vu l'enfer et tous les diables
A quinze pieds du paradis.

J'ai vu Diane en exercice
Courir le cerf avec ardeur ;
J'ai vu derrière la coulisse
Le gibier courir le chasseur.

J'ai vu Mercure, en ses quatre ailes
Trouvant trop peu de sûreté
Prendre encor de bonnes ficelles
Pour voiturer sa déité.

J'ai vu trotter d'un air ingambe
De grands démons à cheveux bruns ;
J'ai vu des morts friser la jambe
Comme s'ils n'étaient pas défunts.

Dans les chaconnes et gavottes
J'ai vu des fleuves sautillants.
J'ai vu danser des matelotes,
Trois Jeux, six Plaisirs et dix Vents.

d'autre sujet que l'amour, et encore lui sera-t-il interdit de peindre cet amour sous les couleurs sombres d'un vice, comme le veut la morale chrétienne, ou d'un fléau, comme l'a souvent jugé la sagesse antique. Ce sera une vertu, et toujours récompensée ; le plus parfait amant, après quelques traverses, sera le plus heureux aussi; ou si le poète maladroit n'a pu éviter quelque dégât au dénouement, du moins toute la sympathie ira à celui qui aura montré la soumission la plus aveugle à une passion aussi noble. En un mot, la tragédie sera galante ; c'est dire qu'elle ne sera plus, puisque toute lutte intérieure et tout effort de volonté deviendront impossibles ; deux amants, séparés par quelque accident, souvent par les manœuvres ou les enchantements d'un rival, seront réunis au dernier acte après avoir parcouru les bois et les solitudes, fait des vœux dans les temples, assisté à des fêtes, troublé les jeux des bergers, et pourfendu des fantômes. Le langage articulé leur deviendra de moins en moins nécessaire ; on sait de reste quel est l'objet unique de leurs pensées, et ils pourraient se contenter de soupirer, si le poète ne préférait généralement leur confier des rimes d'un effet sûr, telles que *flamme* et *âme*, *mortels* et *autels*, *charmes* et, selon les cas, *larmes* ou bien *armes*. Le résultat, c'est la brièveté crois-

sante des poèmes, jointe à une médiocrité toujours plus incurable. On voit qu'il ne faut pas accuser seulement le défaut de talent, quoique sous ce rapport Fuzelier n'ait rien à envier à l'abbé Pellegrin, ni Cahuzac à Leclerc de la Bruère. Ce dépérissement est fatal ; et le spectacle grandit toujours : un grand divertissement est de rigueur à chacun des cinq actes, qui souvent s'agrémente encore d'un prodige ou d'un changement à vue ; et le prologue, qui a toujours été indépendant de la pièce, se réduit à quelques entrées de ballet. Durey de Noinville, en 1751, estime que, sur trois heures d'opéra, il y a une heure de danse, et il semble s'en affliger[1]. Gardons-nous bien de nous associer à ce regret, car le sort de la musique est lié à celui du spectacle.

De par Lully, elle est esclave des paroles. Quelle qu'en soit l'insignifiance, il s'agit avant tout de les faire parvenir intactes à l'oreille du spectateur : c'est le vieux principe du drame florentin, adopté en France précisément à l'époque où l'Italie s'en libérait. Il n'y aura donc de mélodie caractérisée ni dans le récitatif, ni dans le chant, qui ne sera qu'un récitatif mesuré ; chaque mot à son tour viendra donner son mouvement à la phrase obéissante ; le poète dicte ses notes

1. *Histoire du théâtre de l'Opéra en France*, t. I, p. 66.

au musicien. Au temps de Quinault, c'est un petit malheur; au temps de La Motte, c'est un dommage ; au temps de Cahuzac, c'est une humiliation. Les morceaux de symphonie, au contraire, ouvertures, parties descriptives, et airs à danser, sont à la volonté du compositeur. Lully s'y montre encore très prudent, très économe de musique, et cependant y gagne une renommée incomparable. Ses adversaires eux-mêmes en conviennent. François de Callières[1] avoue que ses airs de ballet « sont d'une cadence vive et animée et... contribuent beaucoup à la perfection de la danse où la nation française excelle sur toutes les autres », et l'abbé Raguenet[2] loue ces chœurs, airs de ballet et autres divertissements « en quoi nos opéras l'emportent infiniment sur ceux des Italiens ». Les successeurs de Lully iront plus loin, parce qu'ils oseront davantage. La gloire de l'opéra du XVIIIe siècle est dans ses danses, bien plus éloquentes que ses chants, dans ses airs de sommeil, ses tempêtes ou ses divertissements pastoraux, qui concourent à l'illusion du décor et sont, bien plus que lui, évocateurs de l'impossible. Il ne faut pas voir dans une œuvre de ce genre une action tragique à tout moment

1. *Histoire poétique de la guerre récemment survenue entre les Anciens et les Modernes* (1688).

2. *Parallèle des Italiens et des Français.*

arrêtée par le spectacle, mais une suite de symphonies caractéristiques, reliées entre elles par des récitatifs et des airs. Le ballet est plus franc ; il se contente d'intrigues légères, simples prétextes à danser. Mais le prestige du nom maintient debout la « tragédie mise en musique », où l'on peut reconnaître en effet une tragédie morte à côté d'une musique neuve. Et lorsque l'opéra aura succombé à la guerre que lui feront à la fois l'opéra-comique italien et le drame de Gluck, c'est le poème symphonique qui représentera le mieux son esprit ; c'est à cette forme que se porteront les musiciens qui, en des temps plus anciens, eussent rivalisé avec Destouches ou Rameau.

*
* *

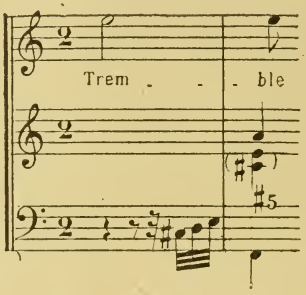
Les qualités requises d'un compositeur d'opéra étaient donc justement celles dont témoignaient les pièces de clavecin : et Rameau est si bien de cet avis qu'il n'hésite pas à en transcrire plusieurs dans ses ouvrages de théâtre : la danse des *Niais de Sologne* passera à *Dardanus*, la *Musette* et le *Tambourin*, aux *Fêtes d'Hébé*. Inversement, quand il édite son ballet des *Indes Galantes*, il en forme « quatre grands concerts en différents tons », où les « symphonies

sont ordonnées en pièces de clavecin ». Un opéra ou un ballet, les parties vocales retranchées, garde tout son intérêt ; et il suffit de quelques retouches pour le rendre propre à la musique de chambre. Rameau, en l'écrivant, se trouve avoir composé un recueil, un « livre » de plus, où l'on remarque seulement que les airs de danse dominent. Son style, avec plus de force et d'éclat, est le même ; l'objet qu'il se propose est identique.

*
* *

Il y a donc, dans un ouvrage ainsi établi, deux parts à faire, très différentes : le chant d'un côté, la symphonie de l'autre. On sait déjà quelle sera la meilleure, et qu'il n'en pouvait être autrement. Lorsque des paroles lui sont données, il fait certes de son mieux, mais il n'arrive jamais à rompre complètement la contrainte qui pèse déjà sur ses cantates. Son récitatif est celui de Lully : de grandes enjambées solennelles, un chant qui monte et retombe sans cesse, une ligne brisée. Il y a un progrès cependant : la tonalité n'est plus rigide, l'harmonie lui permet tous les mouvements, et souvent la modulation est expressive, comme dans ce passage d'*Hippolyte et Aricie* (page 36 de la réduction pour piano et chant de V. d'Indy), où les tons mineurs de *si*, de *mi* et de

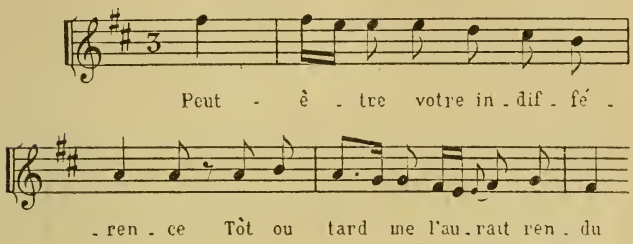
fa dièse traduisent la tendresse du héros, le *ré*, le *mi* et le *la* majeur étant affectés à la résolution de l'héroïne[1]. Des accords sont mis à dessein également, comme plus loin (p. 75), la septième diminuée au mot : « *J'attendais la mort* », ou la terrible quinte superflue (accord de *la* majeur avec un *fa* ajouté au grave) sur le mot « *Tremble* » :



On sent, à ces détails, le musicien dont l'oreille est exercée, et la main sûre. Le malheur, c'est que le chant domine toujours, et qu'en vain l'harmonie semble nous faire signe, on ne peut échapper à ses accents impérieux, enfoncés dans nos oreilles comme à coups de massue. Il y a un contraste, parfois pénible, entre ce que fait la voix, et ce que l'accompagnement voudrait donner à entendre.

1. A rapprocher de ce que Rameau dit lui-même sur l'emploi de ces tonalités (voir plus haut p. 126).

Les airs ressemblent souvent au récitatif, comme c'est la règle chez Lully. Cependant la mélodie y est plus souple, moins assujettie à répondre par une note à chaque syllabe; on sent l'influence italienne, même en de très modestes phrases, comme celle-ci, prise aussi dans *Hippolyte et Aricie* (p. 38) où ces petites inflexions sur les mots *peut-être*, *tard*, *aurait*, sont déjà une liberté.



Ailleurs le style italien règne sans rival, comme dans l'air qui suit (p. 39), où l'on trouve une longue tenue, puis une vocalise de trois mesures sur la dernière syllabe du mot *voler*. Et la fameuse ariette du rossignol, à la fin du même opéra est un morceau de virtuosité pure, destiné à faire valoir la voix de Mlle Petitpas, et dont l'intérêt serait médiocre, sans les murmures, délicieusement mêlés, du violon et de la flûte. L'opéra de *Platée*, étant de caractère gai, est presque entièrement écrit à l'italienne; et les airs en sont

assez plaisants, quoique bientôt on s'en fatigue : leurs caprices semblent trop calculés, leur folie trop savante. Ici encore l'orchestre soutient seul son rôle avec grâce.

Lorsque Rameau se souvient de Lully, il emploie aussi sa forme, à deux parties, ou même sans parties distinctes, quand l'air est court ; il emprunte aux Italiens leur reprise en même temps que leurs agréments. Mais il ne va pas, comme Campra, jusqu'à ces jeux où la mélodie se répète avec tant de complaisance. Sans doute est-il lui-même trop peu sensible à de tels charmes pour en faire étalage et en tirer vanité.

Chabanon, qui est un ami de Rameau, se rend compte de son infériorité dans le chant, et cherche à l'excuser sur les règles mêmes du genre. « Le vice du vocal français, et de notre Opéra en général, est le récitatif tel que nous l'avons : espèce de monstre amphibie, moitié chant, moitié déclamation, mais qui, n'étant ni l'un ni l'autre, les représente tous deux et empêche qu'ils ne soient ce qu'ils devraient être[1] ». Le récitatif de Lully est bien en effet un instrument d'esclavage ; non content de s'astreindre lui-même à la plus rigoureuse emphase, il a encore réduit la mélodie en captivité, en lui im-

1. Chabanon, p. 31.

posant ses exigences : il fallait rompre tout lien entre le récitatif et le chant, faire l'un plus familier, permettre à l'autre plus d'ampleur et d'action. « Qu'on nous donne un récitatif français parlé, et par conséquent rapide en son débit, alors le poète lyrique ne sera plus gêné pour le nombre ni pour la longueur des scènes, et nos poèmes y gagneront, d'autant plus que les meilleurs poètes pourront travailler avec soin pour ce genre. Le musicien, de son côté, certain qu'il n'a point fait de musique, tant qu'il n'a fait que du récitatif, cherchera à mesurer, à cadencer, à articuler ses airs suivant un caractère, un rythme déterminé et invariable dans chaque morceau. Lorsqu'il travaillera dans cet esprit, dans cette intention, une foule d'idées musicales qu'il ne soupçonnait pas auparavant viendront s'offrir à lui. Les exécutants, asservis par le caractère de chaque morceau, et par le balancier inaltérable de la mesure, n'auront plus le temps de se complaire dans le développement outré de leurs voix ; et les accompagnements suivront d'eux-mêmes le chant et la cadence que le sujet leur prescrira ; tout sera un, facile et agréable dans notre style vocal, comme tout l'est dans nos belles symphonies ».

Voilà des considérations fort justes ; mais comment se fait-il que Rameau ne s'en soit pas

lui-même avisé ? Ce n'est pas de ce côté sans doute qu'il a tourné les clartés de son esprit. Le chant n'est pas ce qui l'intéresse, il y en a toujours trop pour son goût, à la grande indignation des poètes qu'il emploie. « Tous ceux qui ont travaillé avec lui étaient obligés d'étrangler leurs sujets, de masquer leurs poèmes, de les défigurer, afin de lui amener des divertissements. Il ne voulait que cela[1] ». Qu'est-ce en effet que le chant, sinon l'expression directe d'un sentiment particulier, tel que l'amour, la haine, le désespoir, ou l'ardeur à la vengeance ? De telles effusions ne sont pas dans la nature de Rameau ; le moi lui est indifférent, non seulement en lui-même, mais aussi dans ses personnages ; non qu'il soit incapable d'émotion, bien au contraire, mais ce sont des émotions contemplatives, où sa personne n'est pas en jeu : l'admiration en est le principe, ainsi que le veut Descartes, avec toutes les nuances d'attendrissement ou d'enthousiasme dont elle se peut colorer. Elle va même jusqu'à l'amour, si l'on entend par là un désir de l'esprit. Rameau est de ceux qui ne s'attachent ni aux êtres, ni aux choses, mais seulement aux idées de beauté qu'ils conçoivent à leur vue. Tout est spectacle pour lui : il est

1. Collé, *Journal*, II, p. 374.

artiste avant que d'être homme. C'est pourquoi il ne peut dissimuler que peu lui importe de savoir si Hippolyte est digne d'Aricie, si Dardanus ne sera pas puni pour son fol amour, et si même Pollux rendra Castor à la lumière, lorsqu'il est à la fois son frère et son rival[1]. Le seul sentiment humain qu'il connaisse, c'est la mélancolie ; c'est le seul qu'il exprime avec bonheur ; on peut citer l'air funèbre de Télaïre, dans *Castor et Pollux*, le chant sombre et résolu de Thésée, *Puisque Pluton est inflexible*, dans *Hippolyte*, ou encore l'air d'Anténor dans *Dardanus*, *Monstre affreux*, où respire un courage désolé. On reconnaît cette tristesse, restée au fond de son cœur, mais devenue héroïque.

Il est d'autres occasions où la voix n'assume qu'un rôle décoratif : des airs de danse, en assez grand nombre, sont chantés. Aussi Rameau retrouve pour eux toute sa grâce, sa verve et sa poésie. En réalité ces airs font partie de la symphonie ; le plus souvent même leur mélodie a

1. De là son indifférence pour les paroles. Decroix rapporte (*Biographie Michaud*) qu'il se serait fait fort de mettre en musique la *Gazette de Hollande*, et il raconte aussi (*Ami des Arts*) qu'à une répétition des *Paladins*, une actrice ayant voulu ralentir un mouvement en faveur du débit, Rameau lui répliqua vertement : « Peu importe qu'on entende vos paroles, si on entend ma musique. » Aucun de ces deux traits n'est certain, mais ils sont tous deux vraisemblables. Si Rameau s'est contenté de si médiocres poèmes, c'est qu'il ne se sentait pas intéressé à ce qu'ils fussent meilleurs.

été exposée par les instruments, avant de prendre des paroles, d'être, comme on dit alors, « parodiée ». On sent que le musicien n'a plus été gêné par les mots, ni par une situation particulière. Pour une raison pareille, il réussit mieux les chœurs que les airs de chant ; le sentiment ici se généralise, dans la mesure même où les voix s'associent. Les intérêts particuliers s'effacent, il ne reste qu'une couleur, un caractère de triomphe ou de deuil, de joie ou d'innocence, de majesté ou de moquerie, qu'il faut peindre ; et Rameau y arrive par l'emploi judicieux et raisonné de toutes les ressources de son art. Il se souvient ici qu'il a été maître de chapelle jadis ; il sait employer à propos les figures du contrepoint, les imitations enjouées ou menaçantes, les accords larges ou déchirants. On peut voir, au premier acte de *Castor et Pollux*, comment la vivacité des voix qui se répondent, aux mots *Le cri de la vengeance*, s'oppose à leur déploration unie, sur ce refrain : *Qu'une ombre plaintive en jouisse ;* dans *Hippolyte*, le premier trio des Parques, aux harmonies creuses et lugubres ; dans *Platée*, le chœur *Que nos voix retentissent*, où de longues tenues, passant d'une partie à l'autre, nourrissent la sonorité, ou enfin, dans la même pièce, ces joyeuses interjections, *Quoi? Quoi ?* qui s'entrecroisent en rythmes contraires, se

choquent en accords serrés. Ici encore le symphoniste reparaît. Il se montrerait plus libre, si la médiocrité des chanteurs ne l'arrêtait. Le second trio des Parques, d'*Hippolyte et Aricie*, auquel il tenait beaucoup, a dû être supprimé[1], à cause des modulations enharmoniques. C'est une leçon qu'il n'oublie pas. A l'orchestre seul il confie sa pensée entière, et il en obtient, non sans peine d'ailleurs, la suffisante interprétation. Ici tous sont d'accord. Diderot lui-même pense que « ses airs de danse dureront éternellement[2] », et Rousseau n'y contredit pas quand il est dans son bon sens. Chabanon ne craint pas d'écrire[3] : « Rameau, comme symphoniste d'opéra, n'eut jamais de modèle ni de rival, et nous ne craignons pas d'affirmer hautement qu'après toutes les révolutions que l'art pourra subir, lorsqu'il sera porté à sa plus haute perfection par quelque peuple que ce soit, alors même ce sera beaucoup faire que d'égaler notre artiste dans cette partie et de mériter d'être placé à côté de lui ». Ce magnifique éloge paraît mérité ; du moins rien, aujourd'hui encore, n'y contredit. Les airs de danse et les morceaux descriptifs de Rameau brillent d'une splendeur inaltérée. Le temps, qui

1. Voir plus haut, p. 44.
2. *Le neveu de Rameau.*
3. *Eloge de Rameau*, p. 19.

a fait tort à tant de gloires, semble avoir ajouté encore à leur beauté, y effaçant ce que les contemporains y voyaient de hardi, la rendant plus claire et plus harmonieuse. De toutes ces compositions, rien n'a vieilli, alors que Beethoven, Schubert, Berlioz, Liszt, Wagner et César Franck nous montrent tant de pages ou de phrases surannées. Rien ne perd aussi tôt sa fraîcheur qu'une effusion lyrique, fût-elle la plus touchante du monde, parce que rien ne change plus rapidement que nos manières de vivre. C'est en s'abstenant de paraître en son œuvre que Rameau lui a assuré les plus grandes chances d'immortalité.

*
* *

La clarté, la précision, le relief, voilà ce qui saute aux yeux d'abord. Ceux qui, sur la foi de ses adversaires, chercheraient des obscurités dans les symphonies de Rameau, pourraient chercher longtemps. Il est inconcevable qu'on ait pu y découvrir un « chaos » [1], ou encore une mécanique savante et dépourvue d'expression [2] : c'est un bien grand mystère qu'une

1. Rousseau, *Lettre sur la musique française*. Œuvres, éd. Petitain, VI, p. 158.

2. Voir le passage de Rousseau, cité plus loin, p. 207. Grimm (*Correspondance littéraire*, mars 1760) nous informe

oreille encyclopédiste. Aucun Italien, à aucune époque, n'a tracé la mélodie d'une main aussi ferme, ne l'a conduite avec cette assurance, ne l'a mise au premier plan avec cette décision. C'est en cela peut-être que Rameau a su le mieux profiter de la mode nouvelle et en comprendre les leçons : il n'était pas dans le goût français de parler si fort; la mélodie, même chez Destouches, même chez François Couperin, est modeste et discrète ; elle indique, souvent avec une délicatesse rare, elle se garde d'être explicite ; quelques notes, quelques gestes lui suffisent; tout ce qui est extrême lui est interdit; elle craint également de précipiter son allure ou de la ralentir à l'excès, de faire de trop grands pas ou de diminuer ses intervalles jusqu'aux subtilités du chromatique. Même lorsqu'elle n'est faite que pour le jeu des instruments, elle se souvient encore du style vocal français et de son impérative simplicité. Rameau ne craint rien : ni ceux qui ne peuvent entendre 32 notes à la mesure [1], ni ceux que blessent deux ou trois demi-tons de

qu'il « aimerait mieux avoir fait un air de Hasse ou de Buranello que tous les ouvrages ensemble de ce prétendu premier musicien de la Terre ».

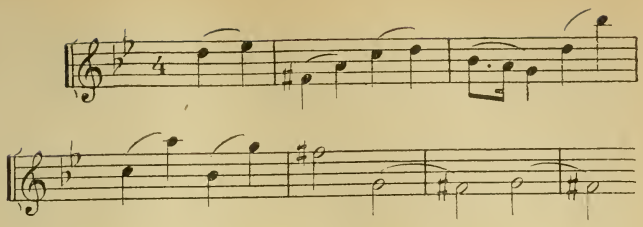
1. Lecerf de la Vieville était dans ce cas. *Comparaison*, dans Bonnet-Bourdelot, III, p. 108 : « Vous ne sauriez croire combien il est effrayant de voir 32 notes en une seule mesure. »

suite [1], ni ceux que contrarie un mouvement trop prononcé. Ce que les vieux Français pourraient lui reprocher, c'est une exubérance et une vivacité qui sentent leur Italie. En effet, il a réalisé pour la symphonie ce que Chabanon désirait pour le chant : il l'a délivrée du récitatif et lui a donné de véritables airs.

Mais il y a, entre les Italiens et lui, cette grande différence que la virtuosité lui est inconnue. Si la mélodie se couvre d'ornements parfois, ce n'est pas pour le plaisir d'être belle, c'est pour imiter le rire, ou le ramage des oiseaux. Si elle a recours aux traits les plus rapides, ce n'est pas pour faire valoir un coup d'archet victorieux, c'est pour donner une idée d'animation. Et si elle descend par degrés chromatiques, ce n'est pas pour se parer d'une harmonie fine et cachée : c'est pour pleurer la mort d'un héros. Chez les Italiens, elle ne cherche qu'à plaire, à étonner ou à divertir ; chez Rameau, elle a toujours un sens : c'est une image, non un jeu.

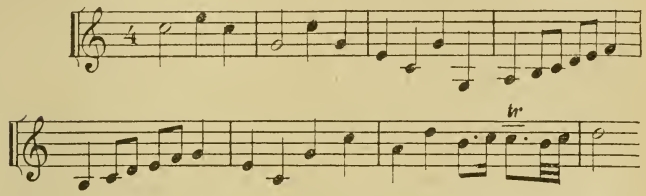
Pour peindre, elle est sans rivale ; il suffit qu'elle paraisse, et d'un coup tout le tableau se dessine. Voici le sommeil de Dardanus, enchanté de songes heureux :

1. Lecerf dans Bonnet, III, p. 87. « Faire de la chromatique aujourd'hui est faire un chant qui va montant ou descendant toujours de demi-ton en demi-ton. Et quand les Italiens y sont une fois, Dieu sait combien ils en enfilent ! »



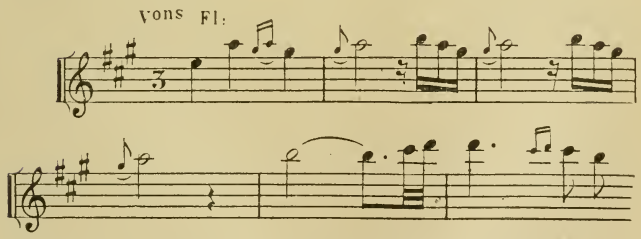
Dardanus, Acte IV, Sommeil : rondeau tendre.

et l'héroïsme vainqueur des compagnons de Pollux :



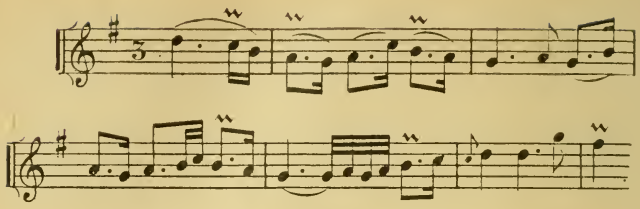
Castor et Pollux, Acte I, Marche : grave et fier.

la délicate langueur des plaisirs :



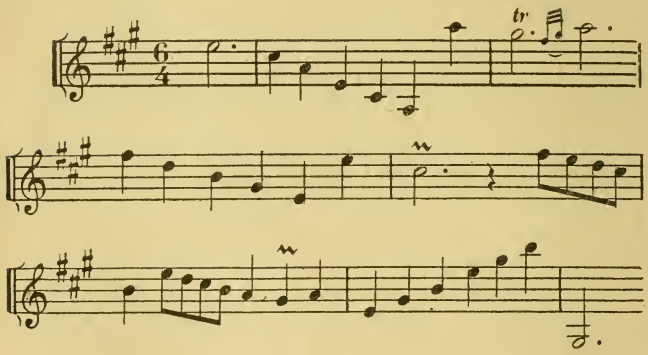
Dardanus, Prologue, Air gracieux pour les Plaisirs.

la douceur des ombres heureuses, mélancolique et voilée de lumière :



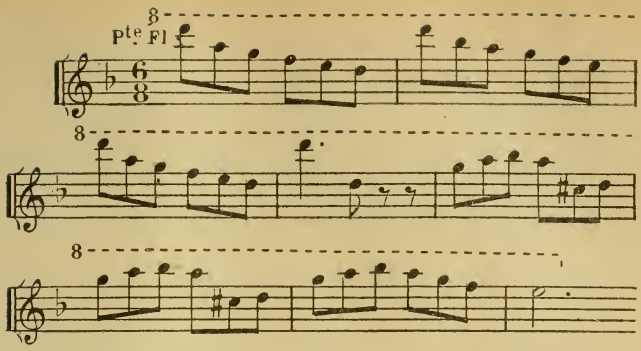
Castor et Pollux, Acte IV, Air pour les Ombres : doux et gracieux.

la majesté terrible du royaume infernal :



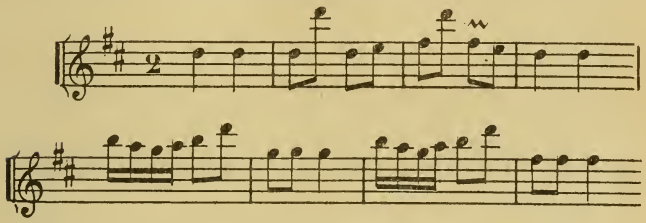
Castor et Pollux, Acte III, 1er air des Démons : vivement.

Et tous les aspects de la nature, les ténèbres de l'orage comme la sérénité du ciel et des eaux, ou les caresses du zéphir qui joue avec les fleurs :



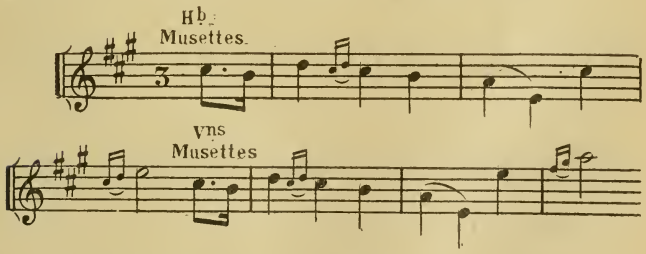
Indes Galantes, IIIe entrée, 1er air pour Zéphire : vite.

Et la lourdeur élégante des danses rustiques :



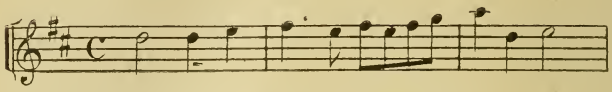
Castor et Pollux, Prologue, Tambourin : vif.

ou bien encore l'innocence pastorale, si douce qu'on pourrait sourire jusqu'aux larmes :



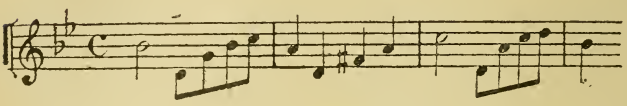
Hippolyte et Aricie, Acte V, Marche.

Voici encore l'entrée des Paladines et leurs sauts grotesquement arrêtés :



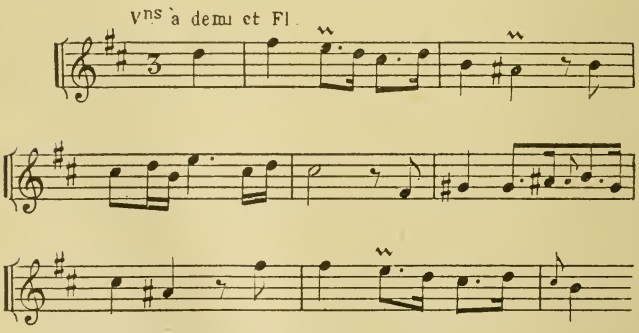
Les Paladins, p. 18 du manuscrit autographe.

ou la férocité bouffonne des sauvages [1] :



Indes Galantes, Nouvelle entrée, Danse du Calumet de paix : Rondeau.

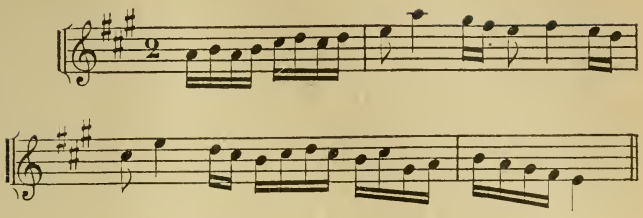
Et voici enfin, prises dans les dernières œuvres du maître, des mélodies d'un caractère plus général, moins pittoresque, et non moins expressives. C'est cette grâce fuyante :



La Guirlande, Air gracieux en rondeau.

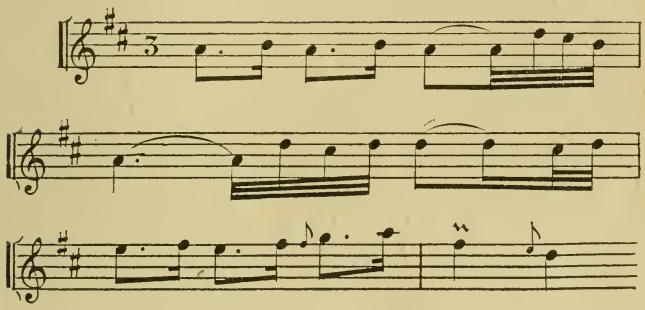
1. On sait que cet air a été écrit d'abord pour de vrais sauvages. Voir plus haut, p. 49.

ou cet enjouement :



Naïs, Prologue, Gavotte vive.

ou bien ce clair lever d'aurore :



Zoroastre. Acte I, début.

* * *

Nous touchons ici au dernier arcane, à la porte dont lui-même n'a jamais trouvé la clef. Comment se forme une mélodie ? D'où vient son caractère, son pouvoir? « Le bon goût, dit Rameau, y a plus de part que le reste. » Et nous en sommes aujour-

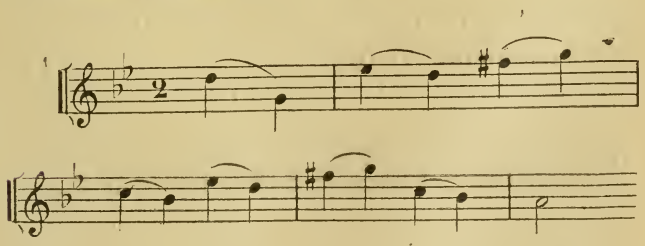
d'hui à ne répondre que par un mot : le génie. C'est aussi, si l'on veut, l'inconscient, l'instinct obscur, l'âme déraisonnable, enfin tout ce qui peut effrayer un esprit clair et méthodique comme le sien. Mais il est artiste : il sent que l'œuvre est imparfaite, sans cette consommation suprême, qui lui donne la vie. Peu lui importe alors que la mélodie soit d'origine mystérieuse : elle est « le dernier degré de perfection »[1] sans lequel la plus belle harmonie devient quelquefois insipide ; elle doit être mise au faîte, en pleine lumière. C'est ce qu'il ne manque pas de faire, et il faut lui en savoir gré, car sa raison ici aurait droit de protester un peu ; du moins elle a dirigé le travail, tracé le plan jusque dans son dernier détail. La logique est sauve : loin de contredire à ses principes, les jeux de la fantaisie les illustreront, les mettront en action, en mouvement. La mélodie manifeste l'harmonie. Et voilà pourquoi, si vives que soient les impressions qu'elle nous donne, il s'y mêle toujours un contentement de l'intelligence : la belle simplicité des accords qui la soutiennent demeure toujours apparente.

Il est tel cas où ils se trouvent entièrement exprimés, projetés seulement dans la durée, résolus en une succession de notes. L'entrée

1. Voir le texte de Rameau cité plus haut, p. 127.

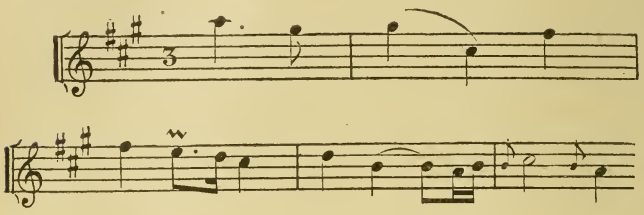
des athlètes, dans *Castor* et *Pollux*, qui vient d'être citée, n'est autre chose, pendant trois mesures, qu'un arpègement de l'accord tonique, en *ut* majeur ; et le motif des Sauvages, dans les *Indes galantes*, est fait aussi des sons de l'accord tonique, puis de la septième dominante, avec retour final à la tonique.

Les mouvements d'harmonie sont ici très lents, d'où une impression de calme irrésistible, ou, au contraire, le rythme aidant, de simplicité brutale. L'air du Sommeil, de *Dardanus*, exprime au contraire alternativement les deux accords de tonique (*sol-si♭-ré*) et de dominante avec neuvième (*ré-fa♯-la-ut-mi♭*) : c'est un balancement doux, caressant, berceur, comme Rameau l'a voulu. Et enfin, dans l'air des Prêtresses, d'*Hippolyte et Aricie*, chaque note amène un renversement de l'harmonie, qui oscille sans arrêt entre ces deux pôles : on sent une palpitation timide et virginale :

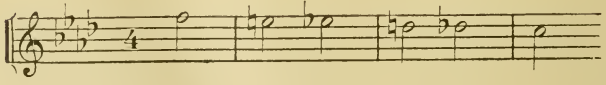


Si une modulation intervient, elle est toujours

marquée dans la mélodie même, par une note caractéristique. Ainsi, cette phrase[1], qui part de *fa* ♯ mineur, fait sentir, à la troisième mesure, un passage au ton d'*ut* ♯ mineur, avec *mi* naturel, et bientôt après une cadence évidente en *la* majeur.



Même le chromatique, lorsqu'il paraît, ne fait que traduire des modulations claires, au lieu, comme on pourrait croire, de confondre entre elles les tonalités. Ainsi, dans la déploration par où commence *Castor et Pollux*, ce motif descendant ne se compose que de trois cadences, l'une en *fa* mineur (tonique-dominante), l'autre en *ut* mineur (tonique-dominante) et la dernière en *fa* (sous-dominante-tonique) :



1. *Hippolyte et Aricie*, prologue, Air en rondeau pour les Amours.

*
* *

Il en est toujours ainsi chez Rameau ; sous la mélodie, l'harmonie affleure. De là cette impression de force et de concision : tout a un sens, une direction, une action, tout porte et tout se tient. Et cependant ce style si serré est entièrement libre : comme il arrive en tous les genres classiques, l'invention, contenue entre des limites étroites, n'en est que plus riche et plus hardie, comme si la tension de l'esprit augmentait en raison de la contrainte qu'il a voulu s'imposer. D'abord, le rythme est entièrement à la discrétion du compositeur, et Rameau en connaît la puissance : « la mesure, dit-il [1], a tant de force dans la musique, qu'elle est seule capable d'exciter en nous les différentes passions que nous venons d'attribuer aux autres parties de cet art. Sans elle, toutes nos expressions deviendraient languissantes et sans fruit. » Le rythme chez lui est toujours frappant et caractéristique : en effet, presque tous ses airs ne sont-ils pas destinés à la danse ? Mais les symphonies de Lully, elles aussi, celles de Campra, de Destouches et de tous les autres compositeurs d'opéra, n'avaient généralement pas d'autre objet. Et cependant l'invention rythmique y est faible. Lully n'a qu'une

1. *Traité de l'harmonie*, p. 150.

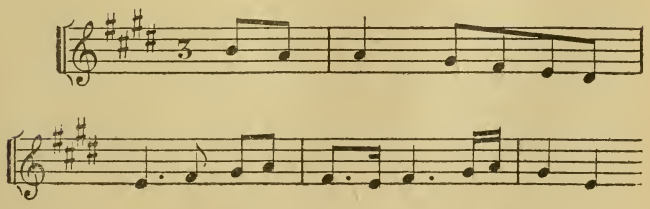
démarche : lente, lourde et solennelle ; Campra ne peut que bondir et rebondir ; et Destouches imite Lully, non sans raideur. Rameau sait varier ses mouvements à l'infini, surtout faire répondre chacun d'eux à un geste, à un pas, à une évolution particulière, qu'il évoque et qu'il commande. Rien n'est plus adhérent à la danse, rien n'est plus plastique qu'un rythme de Rameau. C'est là un sentiment que la musique moderne a perdu, à mesure qu'elle a quitté le théâtre pour le concert, abandonnant ainsi toute prétention à être matériellement réalisée. Aussi a-t-on vu peu à peu s'y dilater ces andantes contemplatifs, ces largos extasiés, et y prédominer finalement l'amorphe « mélodie infinie [1] », tandis que les scherzos saisis de vertige y précipitaient follement des ébats impossibles. De nos jours seulement, la musique a retrouvé l'attrait sûr des mouvements harmonieux ; elle a recommencé à vivre d'une vie humaine ou divine, et non plus abstraite ; on a senti battre son cœur ; on voit flotter ses voiles sacrés. Il faut rendre hommage à Rameau : car nul n'a su comme lui ordonner une danse expressive, faire surgir tour à tour une théorie blanche de prêtresses, une horde de

1. On peut objecter que Wagner, qui en est l'inventeur avéré, écrivait pour le théâtre ; mais sa musique est d'un symphoniste, héritier direct de Beethoven.

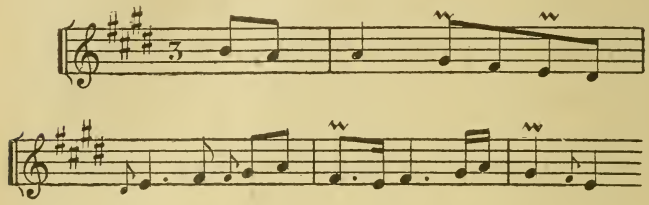
démons, un tumulte de guerriers, ou les jeux des bergers innocents et fleuris.

*
* *

Une harmonie nette, distribuée en rythmes évocateurs, voilà déjà la mélodie tracée ; mais ce n'est pas tout : si proche qu'elle soit des accords, elle y choisit librement ses notes, selon le mouvement qui lui est le plus favorable, et elle peut aussi s'en écarter, pour un instant certes ; mais quel n'est pas, dans un art aussi précis, le pouvoir d'un détail ? Une note de passage, une échappée, surtout un de ces ornements dont le clavecin a répandu l'usage : trille qui fait briller un son, mordant qui l'accuse, retard ou appoggiature qui en prolonge l'attente et en accroît le désir : il n'en faut pas plus pour que la mélodie, qui n'était encore qu'un geste, prenne un visage, un regard. Voici l'air pour Hébé et ses suivantes, au IIe acte de *Castor et Pollux*, qui déjà se pose sur ses harmonies avec une grâce bien légère, un mouvement si doux que l'on y sent des ailes :



Mais si on lui restitue sa discrète parure de mordants et de notes retardées, du coup un sourire l'illumine, avec l'attrait d'une promesse radieuse et voilée :



C'est ainsi qu'au sommet de cet édifice si solide et si bien ordonné, apparaissent des traits d'une délicatesse insaisissable : depuis la raison qui en assure les équilibres et les symétries, jusqu'aux plus subtils caprices du sentiment qui le couronnent, n'y trouve-t-on pas la vie entière ? Non pas fougueuse, inconsidérée, échevelée, hagarde, comme il fut de mode, plus récemment, de l'imaginer ou de la feindre ; mais dirigée, orientée, classée, organisée et policée, souverainement libre cependant, et capable de tout goûter, à la condition que tout soit mis en sa place et vienne à son heure. Refuser la beauté à une telle hiérarchie, ce serait nier, en même temps que Rameau, Racine et Corneille, ainsi que Gœthe d'ailleurs. Ce serait détester la raison d'une haine que l'âge classique n'a jamais montrée à l'instinct ; car il

a voulu en régler les démarches, non le détruire.

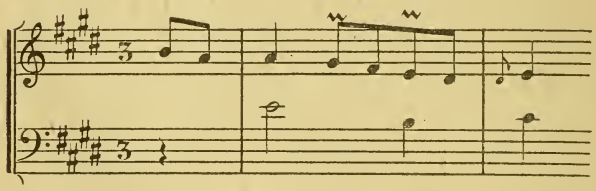
*
* *

A de telles mélodies, si l'harmonie s'ajoute, elle ne fera que développer celle qui s'y trouve déjà incluse. Plus exactement, elle ne s'y ajoute pas, car elle les a précédées ; elle sera seulement leur fondation apparente, leur raison expliquée, leur ordre dévoilé. Elle n'est pas toujours nécessaire : le motif des athlètes, dans *Castor et Pollux*, s'en passe fort bien. Ailleurs elle s'avouera telle qu'elle a été conçue : claire, suivie et rigoureuse. Rien de plus contraire à la pensée de Rameau que de compliquer ou de raffiner. S'il a désiré la science, c'est pour rendre sa pensée plus précise, son langage plus direct. Ayant mieux saisi et mieux compris les lois fondamentales de la tonalité, il a pu les débarrasser de toute exception, de toute irrégularité. Il ne cherchera qu'à les faire paraître dans leur plus pur éclat.

Des cadences, de la dominante, ou, plus rarement, de la sous-dominante à la tonique, prises en sens direct ou en sens inverse, voilà tout le fond de son harmonie. Et certes, il est en mesure de former, avec ces progressions élémentaires, un nombre presque infini de combinaisons, selon

la diversité des renversements et des notes ajoutées ou dissonances. Mais il n'abusera pas de ce pouvoir : la consonance, à cause du caractère d'évidence qui lui est attaché, sera son accord de prédilection. Elle se rencontre partout, et « si l'on ne faisait qu'entasser dissonance sur dissonance, partout où elle peut avoir lieu, ce serait un défaut infiniment plus grand que de n'y faire entendre que des consonances[1] ».

Lorsque la dissonance apparaîtra, ce sera le plus souvent d'une façon passagère. Ainsi dans l'air pour Hébé, dont le début s'accompagne ainsi :

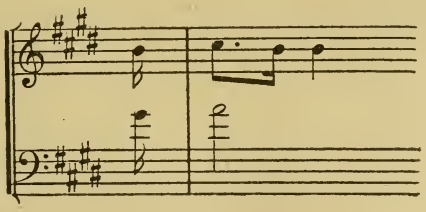


La basse, comme on voit, avance à chaque pas d'une note sur la mélodie : de là ces quartes et cette seconde qui, ne laissant aucun doute sur leur résolution prochaine, donnent plus de prix aux consonances qui les suivent, et rendent le rythme plus sensible, car on sait que la note irrégulière prend un accent plus marqué.

1. Voir plus haut, p. 123.

Que l'on ne croie pas d'ailleurs Rameau insensible à la beauté propre des dissonances et à leurs sonorités différentes : s'il conduit sa mélodie de manière à rencontrer une quarte, puis une seconde, ce sont ces accords qu'il a voulus, et non pas d'autres, pour leur clarté un peu dure d'abord, puis attendrie. La disposition même des parties, volontairement rapprochées, montre bien qu'une octave de plus eût entièrement dénaturé l'effet qu'il voulait produire.

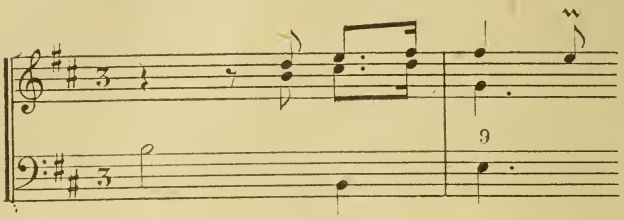
Et plus loin, c'est à dessein encore qu'il ne fait entendre, de l'accord *la-si-ré* ♯-*fa* ♯ (3e renversement de septième dominante) que la seconde *la-si*, nous laissant deviner le reste :



De même, il connaît tout le prix des accords de neuvième (accords par supposition) et toute l'expression qu'ils donnent soit aux souffrances, quand la tierce y est mineure, soit aux plaintes tendres, quand elle est majeure [1] :

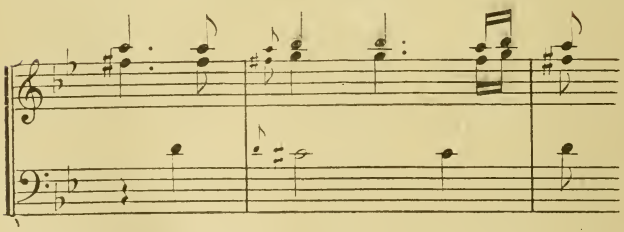
1. Sur le caractère de tous ces accords, voir ce que Rameau pense lui-même (plus haut, p. 123).

Dardanus, Acte I, début.



Hippolyte et Aricie, Acte III, début.

De même encore la septième diminuée, si douloureuse (accord par emprunt) :



Dardanus, Acte I, mes. 8-10.

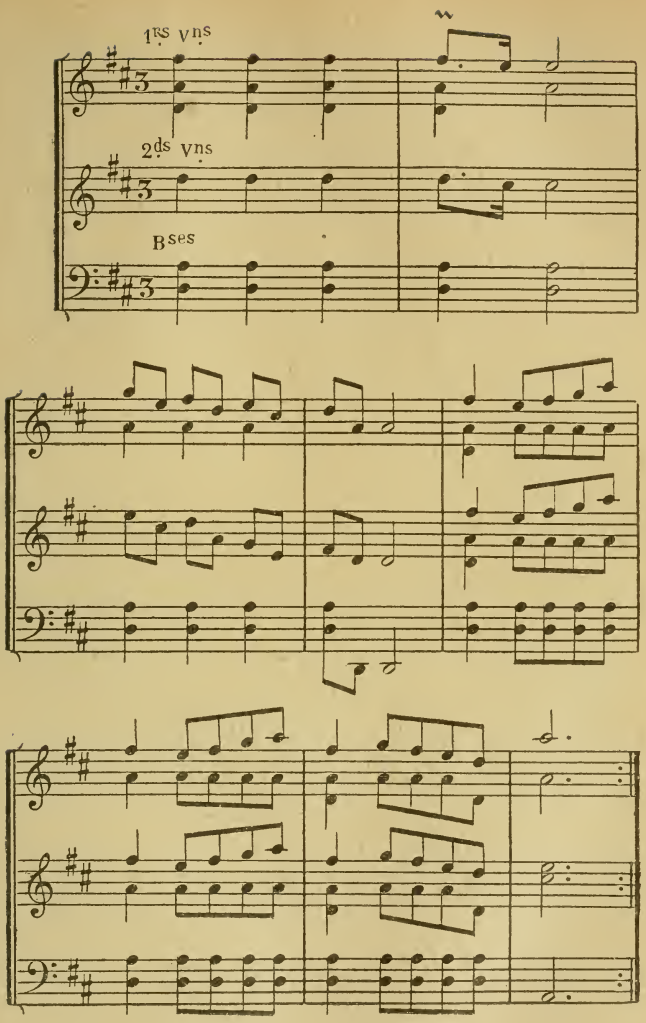
Tous ces accords sont mis là pour leur caractère particulier, mais en même temps ils ont, dans la suite du discours harmonique, une fonction parfaitement définie : ce sont des formes

elliptiques, ou au contraire surabondantes, de l'un des deux accords fondamentaux : celui de la tonique et celui de la dominante. Quels que soient les renversements adoptés, les sons omis ou ajoutés, le sens restera toujours intact ; mais le sentiment changera. « Il y a des accords tristes, languissants, tendres, agréables, gais et surprenants. » C'est au goût de choisir, de deviner les effets, et de savoir les produire par une combinaison appropriée. Le poète, lui aussi, doit observer d'abord les règles du langage et dire clairement sa pensée ; mais il saura, sans manquer à ses devoirs essentiels, donner à ses vers une sonorité heureuse, et convenable au sujet. Le musicien habile n'agira pas autrement. Son harmonie, logique en son fond, sera expressive par sa disposition. Tous les accords nouveaux, il les emploie, mais il les justifie aussitôt, sans jamais faire attendre par jeu le mot de l'énigme, à la mode italienne. Et certes leur effet se trouve ainsi, d'une certaine façon, diminué : ils n'éclatent plus comme des coups d'audace, seule une oreille exercée les remarquera au passage. Mais ils n'en agissent pas moins : sans rien heurter, ils viennent donner leur couleur. Ce n'est pas une tache, une moucheture brillante, mais un ton qui se relie à tous les autres, une nuance qui s'ajoute au fond sans y trancher. Rameau

n'est pas impressionniste ; il ne peut se passer de composer, d'ordonner, de penser ; mais son harmonie, comme sa mélodie, nous le montre capable, dans le champ restreint qu'il abandonne à la sensation pure, de tout représenter.

*
* *

Comme la mélodie se réduit à l'harmonie, l'harmonie fait la preuve de la tonalité, qui est le fond solide, la raison première et toujours présente. Il peut arriver qu'elle reste longtemps immobile : la « Musette » et le « Tambourin » sont des danses populaires, où une note, soutenue ou répétée obstinément à la basse, imite le bourdon de la vielle et de la musette. Cette note sera naturellement la tonique, et l'on perd ainsi la faculté de moduler. Mais, au-dessus d'elle, passent tous les accords du ton : de là des combinaisons rares, dont on aimait la sonorité grondante. L'Opéra du XVIIIe siècle avait déjà du goût pour ces imitations de rusticité, Rameau y met un charme de mélancolie qui n'appartient qu'à lui seul. Témoin la « Musette » qui paraît en son recueil de 1724, et bien d'autres ; il n'est pas un de ses ouvrages de théâtre où il n'ait employé cette forme. Dans *Platée*, on en rencontre une, qui est particulièrement touchante : les violons y font le murmure étouffé de la vielle :



PLATÉE, Acte III. Menuet dans le goût de vièle : modéré.

Rien de plus primitif : musique d'aveugle mendiant, dirait-on, mais les couleurs d'harmonie sont d'un profond musicien, et l'on voit paraître, au fond du tableau, une tristesse attendrie jusqu'à la pitié. Pitié pour la musique sans doute, et non pour les hommes, qu'il ignore : c'est dans le son de l'instrument qu'il devine une plainte et la fait sentir. Il est plus généreux ici que Couperin, pour qui la vielle n'est qu'un sujet à d'aimables plaisanteries[1].

Libre de cette astreinte, la tonalité se meut avec aisance ; mais il faut bien remarquer qu'elle ne module pas à plaisir. Le rondeau, pour lequel Rameau a beaucoup de goût, la ramène invariable à chacun de ses refrains ; et la forme en deux parties elle-même ne s'élève pas chez lui, comme chez Bach, jusqu'au ton de la dominante par un progrès insensible. Le ton primitif y a toujours l'avantage, y reparaît à plusieurs reprises, après maint caprice, mainte digression imprévue et charmante. C'est ici une véritable musique de danse : il lui faut donc des mouvements précis, et qui se répondent, un balancement, une alternance, et des retours à la position première ; mais il lui faut aussi une variété de nuances, une fantaisie dans le détail, qui

1. *Les Fastes de l'ancienne et glorieuse ménestrandise.*

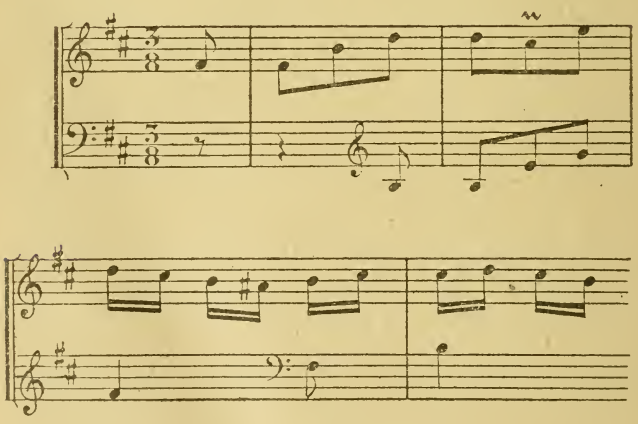
seront assurés par de libres et délicates modulations. Plus rien ici qui rappelle les grands pas de Lully, ses cadences rudes : c'est sans y penser, c'est en poursuivant un rêve, que le musicien passe à un autre ton ; à peine a-t-on remarqué un dièse qui se glisse, une septième esquissée, et déjà on est loin. Une ombre a passé, ou un sourire. Qu'est-ce donc ? Et, sans qu'on l'ait vue venir, la ressemblance, que l'on croyait perdue, se retrouve, s'efface encore, s'arrête enfin, se fixe : la danse est terminée.

A tous ces jeux, c'est la tonalité qui préside, toute en tendres fuites, en gracieux écarts, en équilibres troublés et reformés sans cesse. Comme la mélodie, et comme l'harmonie, la modulation accuse une stabilité, un ordre qui prévaut et s'affirme, mais donne par là-même plus de prix aux libertés accordées. C'est encore le goût classique, fondé cette fois sur l'observation de la danse. Rien de plus naturel : le corps, comme la raison, a ses lois inoubliables. C'est même pour ce motif sans doute que la sculpture s'est toujours montrée réfractaire au romantisme.

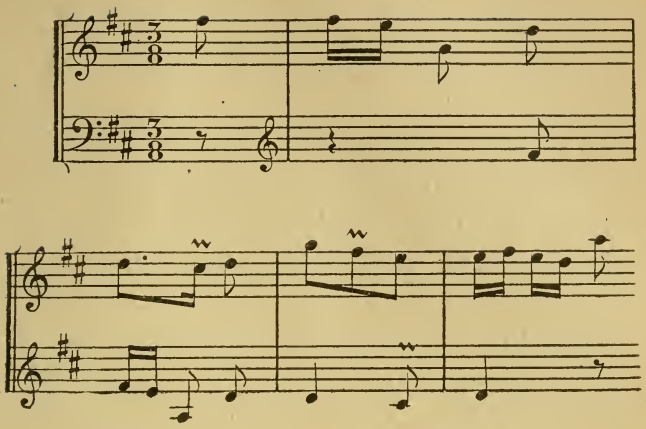
*
* *

Il est clair qu'une musique ainsi conçue se présentera sous les espèces de la mélodie accom-

pagnée. Rameau fait pour l'orchestre ce que les Italiens ont fait pour le chant, avec la différence d'une sobriété et d'une clarté d'esprit toutes françaises. Il n'emploie que fort discrètement les figures du contrepoint, sauf dans l'ouverture, où Lully a voulu que la deuxième partie fût écrite en style fugué : mais, sitôt le rideau ouvert, on voit paraître la mélodie, isolée et brillante au-dessus de son cortège d'accords. De temps à autre seulement, une imitation brève passe comme un reflet. Les deux premiers airs de la *Fête des Fleurs*, des *Indes Galantes*, commencent ainsi :



et



Mais, après les premières notes, la basse reprend sa grave indépendance, comme s'il lui avait fallu seulement le secours de la mélodie pour se mettre en route. Ce sont détails de style, rappels délicats, allusions qui jamais ne troublent, ni la mélodie dans son privilège, ni l'harmonie dans sa marche assurée. Il n'en faut pas plus cependant pour que Rousseau écrive[1] : « De faire chanter à part des violons d'un côté, de l'autre des flûtes, de l'autre des bassons, chacun sur un dessin particulier, et presque sans rapport entre eux, et d'appeler tout ce chaos de la musique, c'est insulter également l'oreille et le

1. *Lettre sur la musique française*, Œuvres, éd. Petitain, p. 158.

jugement des auditeurs. » Retranchée l'exagération oratoire, il reste une simple et grossière erreur de perception.

*
* *

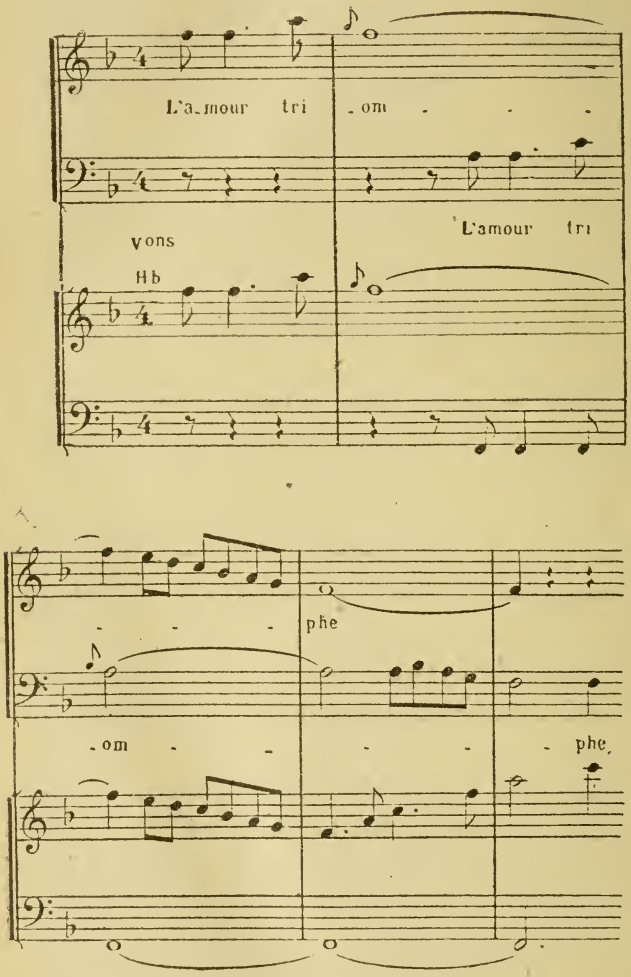
A mesure que Rameau vieillit, sa manière s'élargit ; dans ses dernières œuvres, après 1745, on voit poindre un nouveau sentiment d'harmonie. Sans cesser de la vouloir claire et précise, il rêve de sonorités pleines, et pour les obtenir, sacrifierait volontiers un peu du caractère. La mélodie, elle aussi, est devenue plus ample, plus soutenue, un peu émoussée, et meilleure. Les accords cherchent des formes moins serrées. Rameau, selon sa coutume, a longtemps réfléchi sur ce point : la théorie lui a servi de guide, et lui a montré que la disposition des notes devait être celle même que leur donne la résonnance naturelle du corps sonore : d'abord l'octave de la basse, puis la quinte, et la tierce beaucoup plus haut. C'est d'ailleurs l'exemple que lui donnaient certains jeux d'orgue, dits de « fourniture », où d'instinct, et depuis des siècles, on rangeait ainsi les tuyaux répondant à l'appel de chaque note. Il est assez remarquable qu'il n'ait pas profité de cette expérience, mais seulement de ses propres réflexions. Il faut dire aussi que le

problème est autrement compliqué à l'orchestre, où les sonorités ne sont pas uniformes : on doit imiter les sons harmoniques avec des violons, des flûtes et des hautbois : donc en observer très exactement les intensités relatives, et savoir les représenter. Quelles sont les notes à redoubler ? Quelles parties doivent être divisées, quels instruments se taire, quels jouer à l'unisson ? Autant de questions auxquelles le goût seul, ou, comme nous disons, l'instinct peut répondre. On conçoit que Rameau, prudent et méthodique, en ait été longtemps embarrassé.

« La proportion harmonique, écrit-il en 1750[1], donne la plus belle harmonie qu'on puisse entendre, son effet est admirable, quand on sait la disposer dans l'ordre qu'indique la nature ; mais la difficulté est de savoir y proportionner les voix et les instruments, et c'est de quoi le compositeur n'est pas toujours le maître, dès qu'il ne l'est pas du choix des sujets dont il a besoin. Cependant, après l'avoir employé sans succès, j'ai eu le bonheur de rencontrer à peu près tout ce qu'il fallait dans le chœur de l'acte de *Pygmalion*, que j'ai donné l'automne de 1748, où Pygmalion chante avec le chœur *l'Amour triomphe*. Et même encore dans la fin de l'ouver-

1. *Démonstration du principe de l'harmonie*, p. 28.

ture de ce même acte, où il faudrait seulement quelques instruments de plus pour certaines parties ».

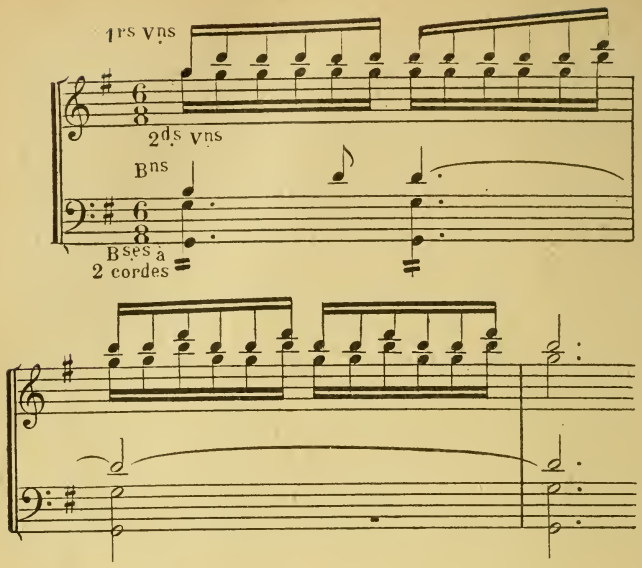


La « proportion harmonique » s'affirme en effet dans ce chœur, et Rameau nous explique ainsi ce qu'il a voulu faire[1] :

« Souvenez-vous de l'effet qu'a produit sur toutes les âmes sensibles *l'Amour triomphe* dans le chœur de *Pygmalion*, où l'acteur reprend seul, avec le chœur, ces mêmes paroles sur la dix-septième, double octave de la tierce, pendant que le son fondamental y est extrêmement multiplié par des unissons et des octaves, et pendant que la 2e octave de la quinte de ce même son fondamental est aussi multipliée, mais moins : c'est bien là que l'harmonie *triomphe*, sans le secours d'une mélodie qui affecte par elle-même. »

Ici Rameau a réussi un exact équilibre ; il est moins heureux dans le passage de l'ouverture : les basses, trop peu nombreuses, y doivent jouer en double corde, ce qui diminue à proportion la sonorité de la fondamentale : c'est à cette partie qu'il faudrait « quelques instruments de plus ».

1. *Erreurs sur la musique*, p. 33.



De telles réalisations, assez fréquentes dans les derniers ouvrages de Rameau, le montrent en possession du principe même de l'orchestration moderne, dont nul ne s'était avisé avant lui. Il a trouvé des accords si harmonieux, que Rousseau en pousse des cris de souffrance et d'indignation[1]; après quoi il conclut doctement :

1. *Lettre à M. Grimm*, Œuvres, éd. Petitain, VI, p. 242 : « Je dis que M. Rameau a abusé de cet orchestre tel quel. Il a rendu ses accompagnements si confus, si chargés, si fréquents, que la tête a peine à tenir au tintamarre continuel de divers instruments pendant l'exécution de ses opéras, qu'on aurait tant de plaisir à entendre s'ils étourdissaient moins les oreilles ». Il faut lire aussi les divagations de la *Lettre sur la musique française*, VI, p. 163 : « Je vois clairement que deux

« C'est donc un principe certain et fondé dans la nature, que toute musique où l'harmonie est scrupuleusement remplie, tout accompagnement où tous les accords sont complets, doit faire beaucoup de bruit, mais avoir très peu d'expression, ce qui est précisément le caractère de la musique française[1]. »

Laissons Rameau répondre[2] : « Pour juger d'un art, surtout en législateur, il faut non seulement le connaître, il faut de plus être doué de tous les talents qu'on doit y supposer pour pouvoir se rendre raison des effets qu'on éprouve. »

*
* *

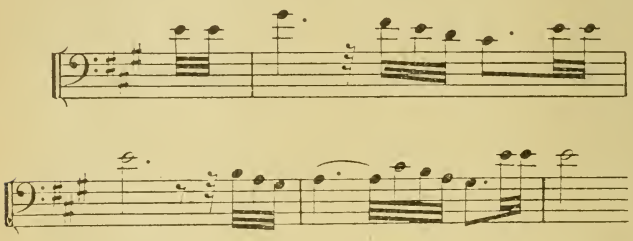
Quoi qu'on en ait dit souvent, les premières œuvres de Rameau, celles qui sont célèbres, ne

consonances ajoutées l'une à l'autre mal à propos, quoique selon la règle des accords, pourront, même en augmentant l'harmonie, affaiblir mutuellement leur effet, le combattre ou le partager. Si tout l'effet d'une quinte m'est nécessaire pour l'expression dont j'ai besoin, je peux risquer d'affaiblir cette expression par un troisième son, qui, divisant cette quinte en deux autres intervalles, en modifiera nécessairement l'effet par celui de deux tierces dans lesquelles je la résous ; et ces tierces mêmes, quoique le tout ensemble fasse une fort bonne harmonie, étant de différente espèce, peuvent encore nuire mutuellement à l'impression l'une de l'autre. » Il suit de là que l'harmonie, pour être expressive, ne doit être réalisée qu'à deux parties.

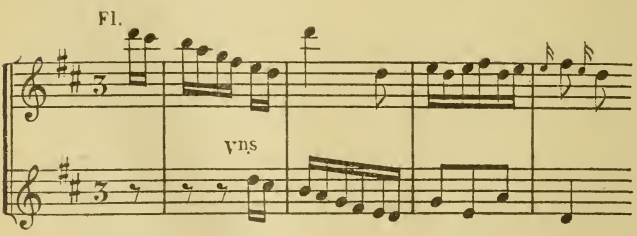
1. *Lettre sur la musique française*, Œuvres, éd. Petitain, VI, p. 163.

2. *Erreurs sur la musique*, p. 5.

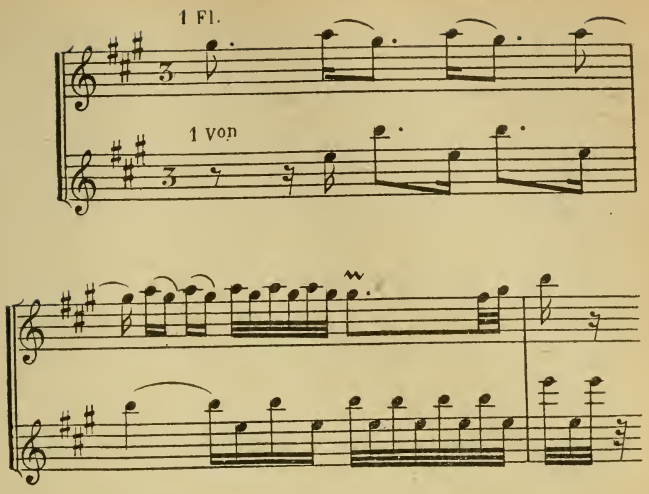
montrent aucun sentiment particulier des couleurs de l'orchestre ; il connaît les effets des violons, des hautbois, des flûtes, des bassons, et, à l'occasion, des trompettes ; il sait tour à tour unir ces instruments ou confier la mélodie à l'un d'eux: Campra et Destouches en font autant. Ils n'eussent été surpris ni, dans *Dardanus*, de cette Jalousie annoncée par les bassons grondeurs, qui rompent la paix des flûtes et des violons :



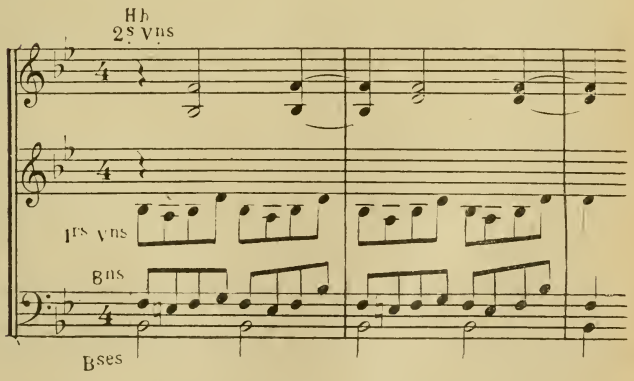
ni, dans le premier air de Zéphir, des *Indes galantes*, de ce léger souffle de flûte :



ni enfin, dans l'air du rossignol d'*Hippolyte et Aricie*, de ce gazouillis de flûtes et de violons .



Et ils auraient seulement souri, comme d'une amusante trouvaille, de ces quartes coassantes, dans *Platée* [1] :



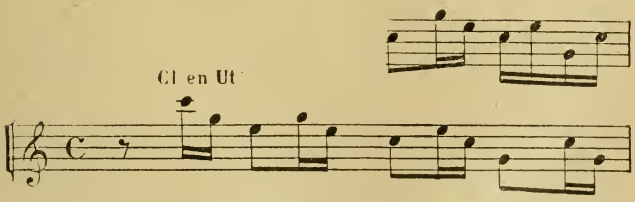
1. Il s'agit d'imiter le chant des grenouilles.

Dans *Hippolyte et Aricie*, Rameau emploie, et fort habilement, les cors de chasse en *ré* (airs des chasseurs, au IVe acte) : ils ont déjà paru dans le ballet des *Éléments*, de Destouches et Lalande, en 1721. Rien, en tout cela, de nouveau ; mais certainement une très juste entente de chaque instrument, et des effets qu'on en peut tirer. Ses préférences sont, à ce qu'il semble, pour les violons, auxquels il donne volontiers des traits rapides ou des arpèges qui le montrent bien informé des progrès de la technique, et, du côté grave, pour les bassons : il goûte ce timbre voilé, où persiste toujours, même dans la fureur, une mélancolie secrète ; n'est-ce pas là en effet une nuance de sentiment qui lui est bien connue? Aussi est-il bien rare qu'il n'écrive pas pour cet instrument une partie séparée, au lieu de l'unir aux basses : ici encore, il n'invente rien, il montre seulement un goût particulier.

*
* *

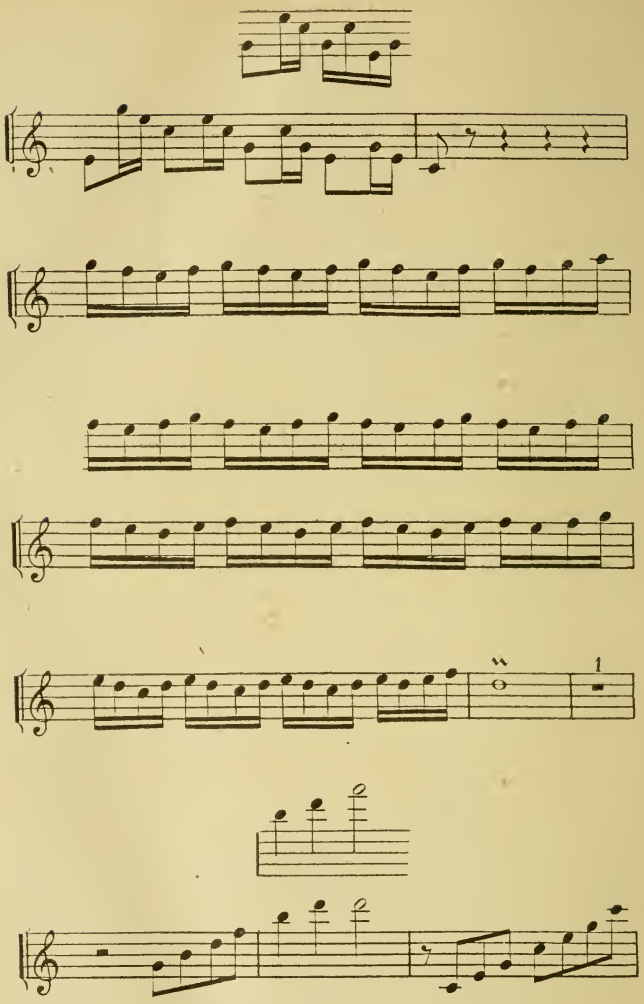
Plus tard, lorsqu'il cherche à réaliser les accords sous la forme la plus complète, il est naturellement conduit à diviser et subdiviser les parties, afin de faire entendre un plus grand nombre de notes. En même temps, grâce à M. de la Pouplinière, il apprend à connaître deux instruments

nouveaux, venus d'Allemagne[1], la clarinette et le cor d'harmonie. Il les adopte avec joie, et leur fait une place en toutes ses dernières œuvres ; mais il ne leur donne pas un rôle de solistes : comme les hautbois, les flûtes et les bassons, ils paraîtront à leur tour, et souvent se contenteront d'ajouter leur note à l'harmonie : c'est ce qui arrive, par exemple, dans l'ouverture d'*Acanthe et Céphise*, établie pour les flûtes, les 1ers et 2es violons, 2 cors en *ut*, tailles, bassons et basses ; à quoi viennent s'ajouter ensuite une petite flûte, 2 clarinettes en *ut*, et enfin 2 trompettes. Les cors ont le même emploi, modeste, dans l'ouverture des *Boréades*. Le tout fort bien écrit d'ailleurs : des passages, comme celui-ci, pris dans l'ouverture d'*Acanthe et Céphise*, montrent que Rameau savait de quels arpèges et batteries la clarinette était capable[2].



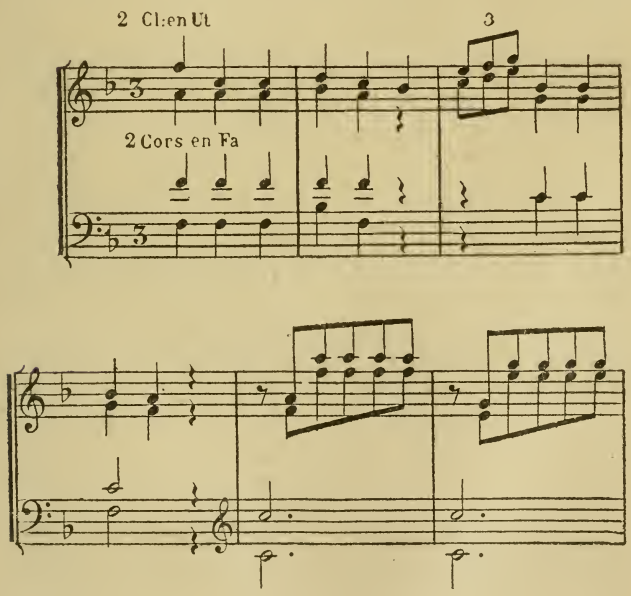
1. Voir plus haut, p. 65.

2. Il y a de légères différences entre l'édition gravée et la copie qui a appartenu à Decroix (Bibl. Nat. Vm² 383) : nous donnons au-dessus des lignes les variantes de cette dernière.

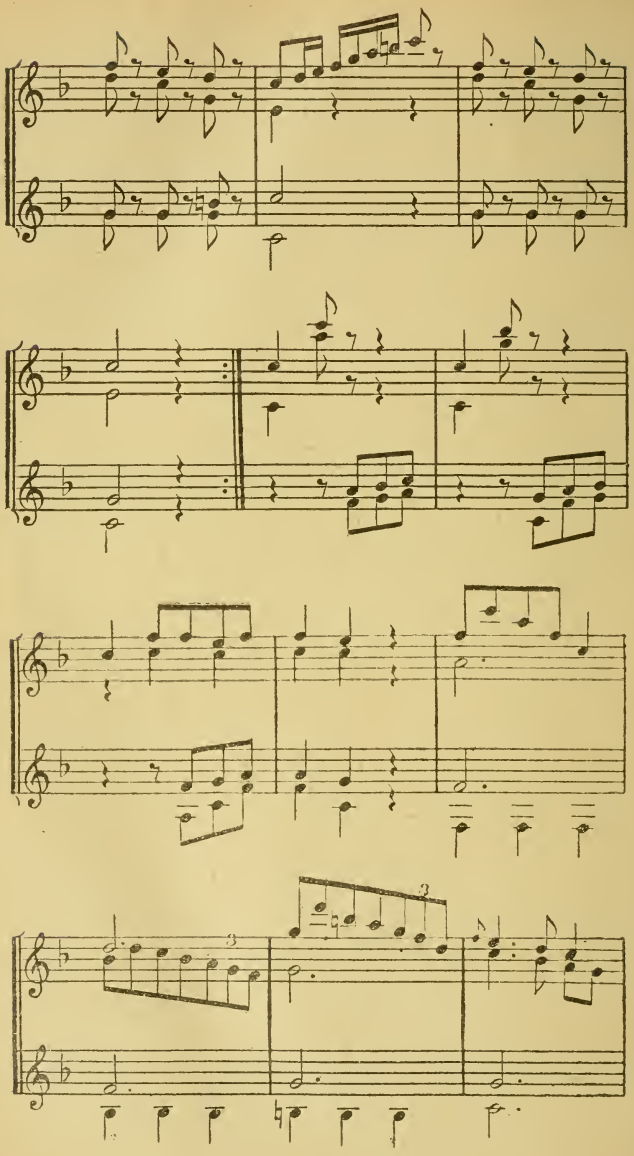


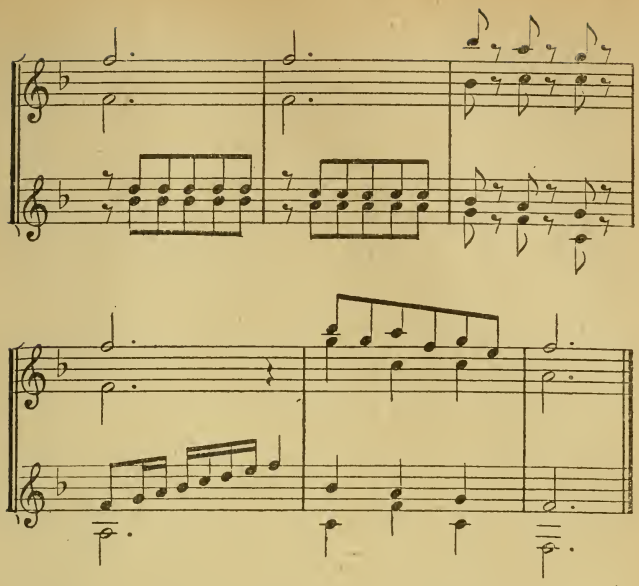
Mais ce joyeux ramage n'a d'autre objet que

d'éclairer le tumulte ascendant des violons et des flûtes. Rien, en tout cela, qui fasse présager le romantisme de Berlioz, ses timbres isolés, ardents et révoltés. De même, il lui arrive d'unir en concert les quatre instruments nouveaux : le coloris est alors d'une douceur fondue, délicieuse, la musique vaut par elle-même : c'est, dans la même pièce, cet entr'acte après le IIe acte [1] :



1. Nous transposons les cors en sons réels pour la commodité de la lecture.





Les tenues en octave des cors, les tierces répétées des clarinettes, sont du sentiment le plus pur et le plus juste[1], et l'harmonie, en sa simplicité candide, la mélodie au frais sourire, tout ici charme et repose. C'est en de telles pages que Rameau s'est réconcilié avec la vie, lui donne le baiser de paix. On songe à Mozart, un Mozart qui n'est plus enfant, qui sait et qui pardonne. On voudrait le quitter sur un adieu si tendre.

1. On voit aussi que Rameau peut compter sur ses exécutants, qui sont ceux de M. de la Pouplinière : la gamme en doubles croches du premier cor, vers la fin, fait honneur au talent de Syryneck. (Voir plus haut, p. 65, note.)

Il faut le suivre, jusqu'à des cimes d'où se découvre un avenir encore plus lointain.

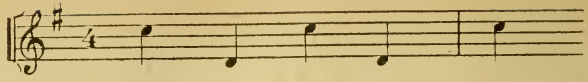
*
* *

Satisfait de ses menuets, gavottes, rigaudons et musettes, Rameau ne s'est pas occupé d'en modifier le plan ; et cela se conçoit. Chacun de ces morceaux développe un caractère unique, arrête l'action à un moment précis, qu'il prolonge. L'effort, la marche en avant, la lutte lui seront inconnus : il se contentera de décrire des figures bien ordonnées, des courbes légères et savantes, autour de son sentiment invariable. Mélodie, rythme, harmonie et tonalité, tout est d'accord pour ne jamais perdre de vue le point de départ. Le mouvement sera tout intérieur : des évolutions, point de translation ; un système fermé, soustrait à toute influence du dehors ; une véritable musique de danse, qui naturellement viendra s'inscrire en des contours fixes, nettement déterminés et séparés : les refrains du rondeau, ou les deux parties symétriques des autres morceaux. Les formes discontinues sont les seules qui conviennent ; il eût été oiseux d'en chercher d'autres.

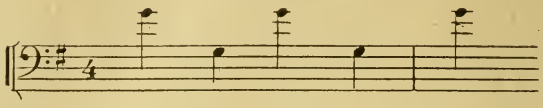
Mais il est une partie de l'ancien opéra qui

n'est pas une danse : c'est l'ouverture, dont le rôle est seulement de mettre l'auditeur en humeur d'écouter. C'est un agrandissement du prélude, par où le claveciniste ou l'organiste essaie ses tonalités et sollicite l'inspiration. Le plan d'un tel morceau est entièrement arbitraire ; Lully, d'après d'anciens modèles italiens, l'a réglé de la façon suivante : un premier mouvement, lent et solennel, en accords; un mouvement rapide et fugué; puis un retour, qui d'ailleurs n'est pas indispensable, à un autre mouvement lent. Les Italiens du XVIIIe siècle commencent et terminent au contraire par un *allegro* ou un *presto*, mettant au milieu un très court *largo*. Peu importe : dans un cas comme dans l'autre, il s'agit simplement de flatter l'oreille, sans prétendre rien lui signifier.

Rameau accepte d'abord telle quelle l'ouverture de Lully, et l'on s'aperçoit aisément que ce n'est pas là le morceau de symphonie qui l'intéresse le plus. Ses entrées sont imposantes, d'un rythme énergique, ses mouvements fugués ont des sujets fort simples : un fragment de gamme, un bout d'accord, une fois même, dans les *Fêtes d'Hébé*, une seule note répétée. Les réponses sont fort justes, et parfois rétablissent spirituellement la tonalité comme dans les *Indes galantes*, où

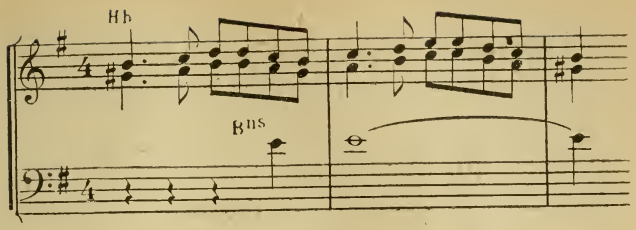


devient :

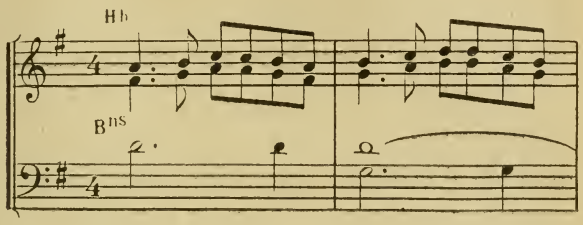


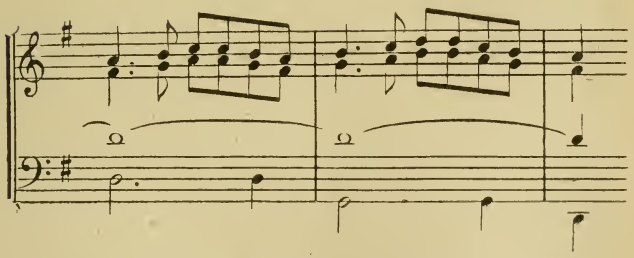
et tous ceux qui ont quelque notion de la fugue reconnaîtront aisément que Rameau a bien compris son sujet [1]. Quant au développement, il est animé, libre d'ailleurs de changer le contre-sujet et de moduler où il lui convient. Il faut y noter parfois des cadences parfaites, suivies d'épisodes indépendants, d'un caractère doux : ces interruptions sont contraires aux lois de la fugue, qui exige une suite inlassable. Il faut y voir une influence du style cloisonné qui règne dans les airs à danser. Mais ici, comme il n'y a plus d'objet précis à décrire, la tonalité devient mobile, et nous voyons, dans les *Indes galantes*, le motif exposé d'abord en *la* mineur, et ramené ensuite à *sol* majeur, parce que le sujet lui-même y est revenu :

1. L'*ut* du sujet est la sous-dominante de *sol* : on y répondra donc, en *ré*, par un *sol ;* le *ré* qui suit étant la dominante, on devra y répondre par la tonique : un *sol* encore.



puis :





Cette mélodie, qui adopte d'abord un ton, puis un autre, n'a-t-elle pas la docilité d'une seconde idée de sonate ou de symphonie ? Rameau d'ailleurs n'a pas pas cherché à préciser cette esquisse d'une forme nouvelle ; mais il y reviendra.

Dans la dernière partie de sa carrière, il cherche à tirer l'ouverture de son indifférence ; et pour cela il s'avise de la rendre semblable à ses autres morceaux, c'est-à-dire descriptive C'est Chabanon qui nous l'apprend, sans d'ailleurs approuver cet essai : « M. Rameau dans quelques-unes de ses ouvertures a voulu peindre : ce ne sont pas celles où il a le mieux réussi[1] ». Les meilleurs esprits du temps durent être choqués en effet de voir l'orchestre s'évertuer à représenter, dans *Naïs*, l' « attaque des Titans »[2], ou dans *Acanthe* et *Céphise* « les vœux de la nation », puis un « feu d'artifice »[3], avec des coups de canon : ce qui naissait ainsi, c'était la « musique à programme », qui a toujours donné lieu à beaucoup d'objections. Et certes il y a quelque puérilité dans ce canon, ou dans ces notes qui s'élèvent « comme autant de fusées »[4]. Mais en même

1. P. 25.

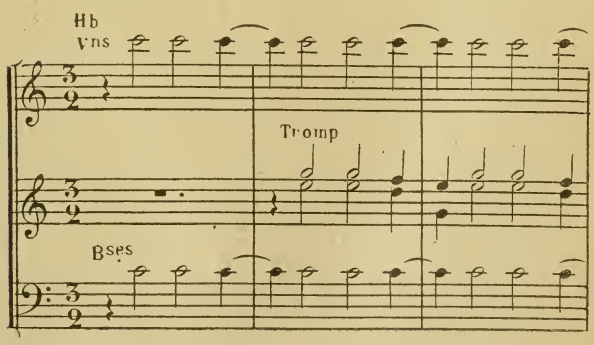
2. Chabanon, p. 26 : « L'ouverture de *Naïs* peint, dit-on, l'attaque des Titans ».

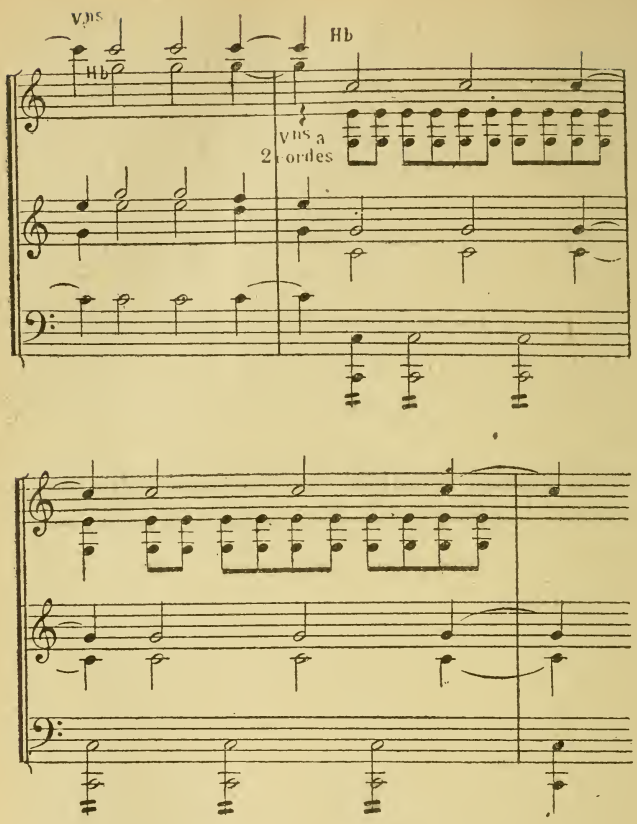
3. Annotation manuscrite en tête de l'ouverture, dans la copie du fond Decroix (B. N. Vm² 383) : « La première partie peint les vœux de la nation, la deuxième un feu d'artifice. Les coups de canon doivent partir exactement sur les notes de basse marquées d'un C, toujours sur le 1er ou le 2e temps de la mesure. »

4. Chabanon, p. 28. « S'il peint un feu d'artifice, comme dans *Acanthe et Céphise*, on voit les notes s'élever comme autant de fusées. » C'est au milieu de ces gammes montantes que s'ébattent les clarinettes (voir plus haut, p. 217).

temps c'était un grand avantage pour la musique que de décrire des objets absents : c'était une purification, un progrès vers l'abstrait, et ce que Rameau rencontrait en élevant ainsi ses prétentions, c'était la symphonie classique.

De quoi peut s'inspirer une mélodie qui peindra l'attaque des Titans ? De leur corpulence, des peaux de bêtes qui les couvrent, des monts qu'ils entassent ? En aucune manière. Les Titans ne sont pas sur la scène ; il n'appartient pas à la musique de tracer leur portrait. Mais ce qu'elle nous rendra sensible, c'est l'attaque elle-même, l'effort haletant, exaspéré, tenace. Voici le motif des trompettes, en contretemps, que Rameau a trouvé :





La ressemblance avec des figures fréquemment employées par Beethoven est frappante. Et sans doute c'est Beethoven lui-même qui lutte, qui veut gravir l'Olympe, qui est le Titan. Mais qu'importe ? Le sentiment général apparaît seul, dégagé de toute forme matérielle, de toute cons-

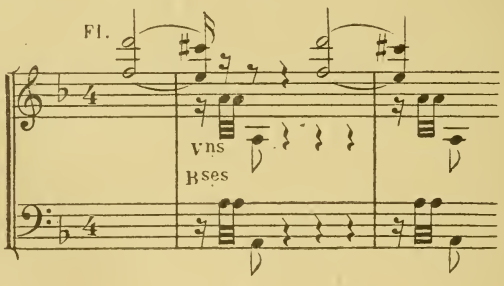
cience particulière. C'est ici le point de jonction du lyrique et du descriptif. Remarquons d'ailleurs que nous sommes à une époque, dans la vie de Rameau, où les objets extérieurs lui apparaissent avec des nuances moins vives, où son regard commence à se voiler de douceur, où son cœur d'artiste s'attendrit : son harmonie, comme sa mélodie, nous l'ont montré ; même les idées qui lui viennent pour ses airs de danse ont plus d'émotion que de couleur; il est mûr pour la peinture des états d'âme. S'il n'était pas vieux et las, s'il avait encore de longues années à vivre, peut-être écrirait-il, à sa manière, et en guise d'ouverture à un de ses opéras, une « symphonie pastorale », digne, elle aussi, de ce sous-titre : « Impressions agréables en arrivant à la campagne ».

Il n'était pas dans sa destinée d'arriver jusque-là ; il n'a pu que jeter quelques indications rapides, vite oubliées ; mais, comme il est un très grand artiste, il a déjà deviné le plan qui convient à des compositions de ce genre : son ouverture de *Zoroastre* en est la preuve.

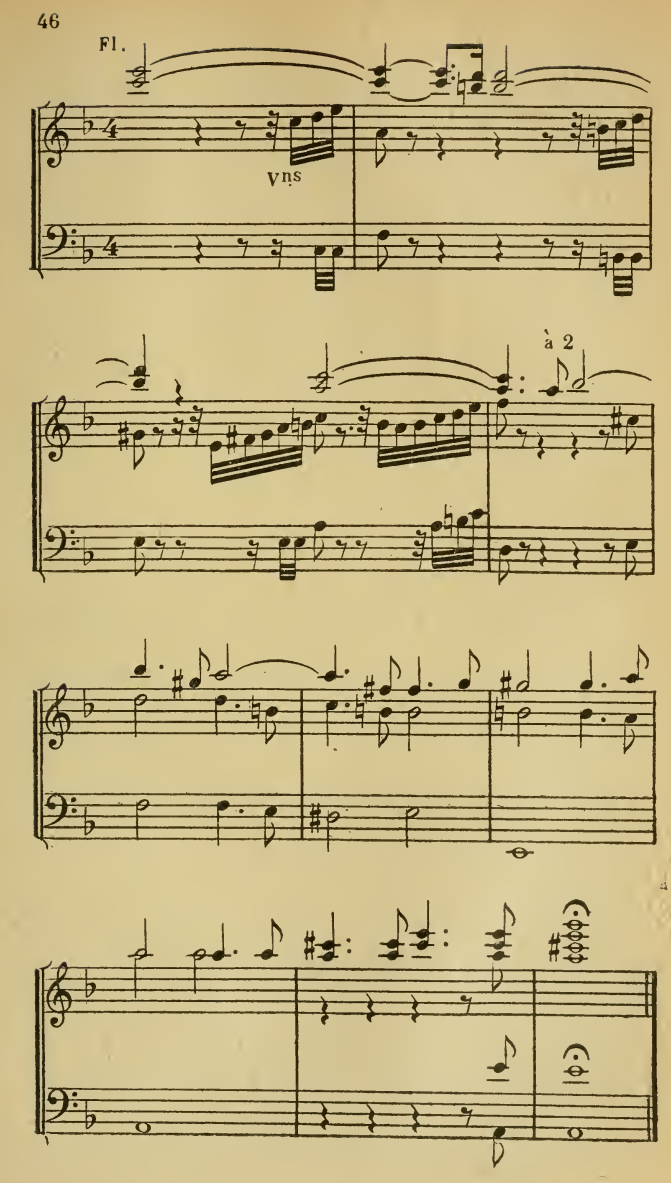
Elle avait son programme, elle aussi ; nous savons même qu'il fut distribué aux auditeurs de Dresde en 1751[1] ; aucun exemplaire ne nous

1. *Mercure*, mai 1751 : « On a débuté par l'ouverture, dont on a donné une explication traduite du français. »

en est parvenu. Mais on peut se passer de ce commentaire, et le morceau s'entend aussi bien sans aucune application définie. Il est en trois parties distinctes : Rameau tient encore aux divisions nettes; mais chacune de ces parties est d'une construction neuve. La première débute par un *tutti* de l'orchestre : ce sont de robustes gammes ascendantes, à l'unisson, en *ré* mineur. Une lamentation de flûtes leur répond, coupée d'interjections furieuses : dialogue émouvant, que Beethoven n'eût pas désavoué :

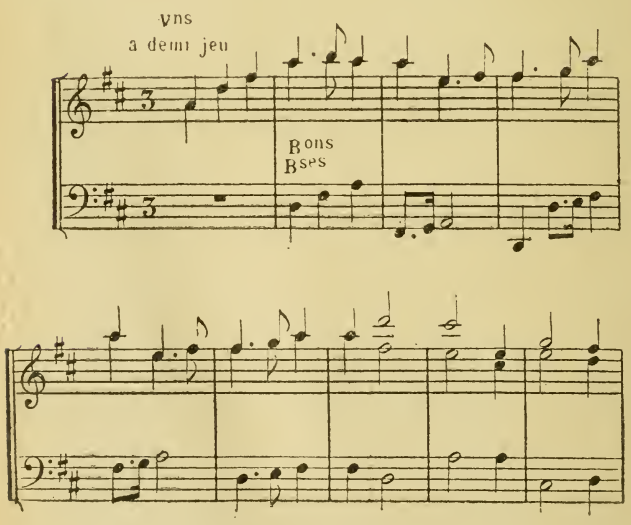


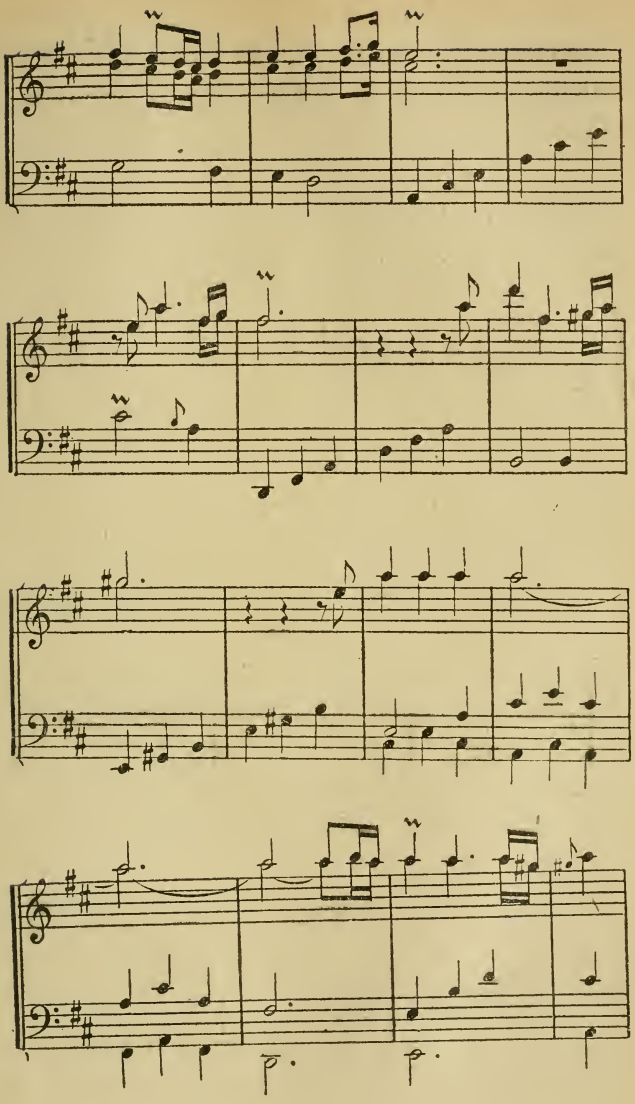
Puis le premier motif reparaît, dans les tons majeurs de *fa* et d'*ut*, et les flûtes reprennent encore, plus tendres, les voix qui les interrompent se calment peu à peu, tout s'apaise, et, après une reprise entière, conduit à un de ces accords si pleins, dont Rameau a enfin découvert le secret : le ton de *ré* est ainsi rétabli.


46
Fl.
Vns
à 2

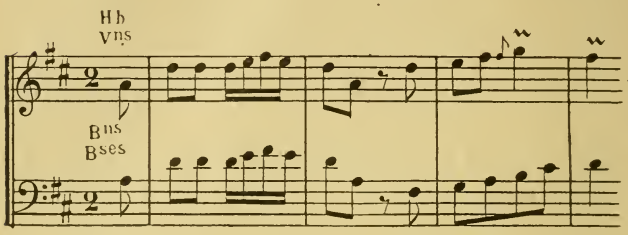
C'est, on le voit, l'ancienne forme binaire, mais appliquée à deux idées nettement opposées qui se développent, et dont la dernière est elle-même dramatique.

Ce qui suit est d'une douceur dont le contraste est saisissant; une idée s'élève, calme et lumineuse; la phrase, libre de tout rythme arrêté, se développe longuement, se répand à grands flots transparents; l'abondance, si longtemps refusée à cet esprit trop réfléchi, est enfin venue, plus pure d'avoir attendu si longtemps; une source de musique s'est ouverte, intarissable :

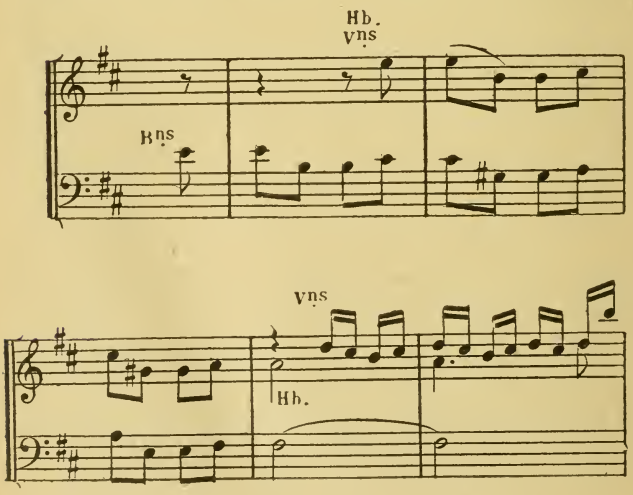


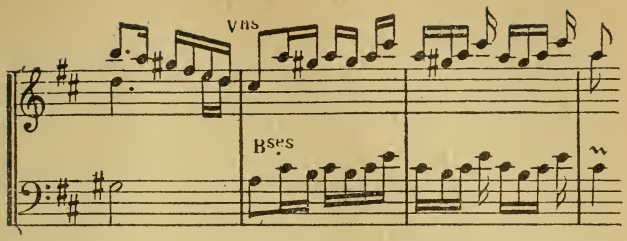


Après ce morceau d'une seule venue, survient un mouvement rapide, à deux idées, nettement articulé en forme de sonate ; car la première, qui est en *ré* majeur,

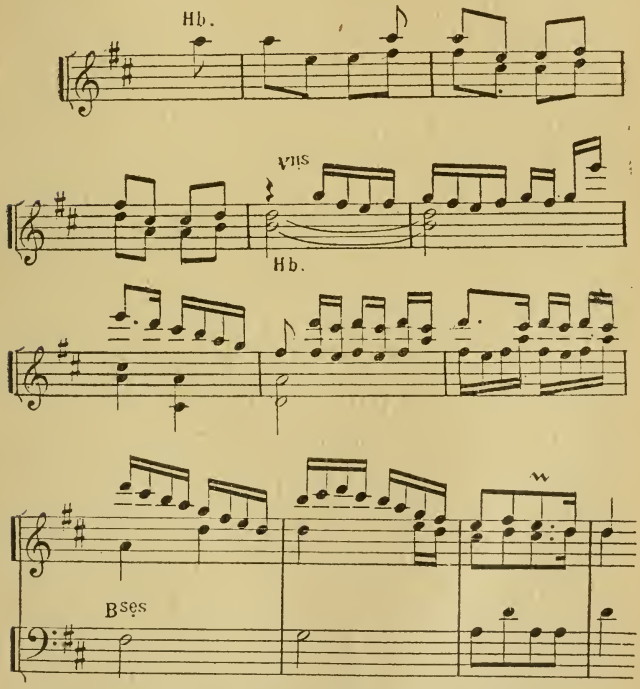


s'expose d'abord largement, laisse ensuite la parole à la seconde, en *la* majeur :





pour la réduire enfin en *ré :*



Et l'on sent ici toute l'allégresse lumineuse dont

sera capable plus tard un finale de Haydn ou de Mozart.

Des idées dont la signification est toute morale, un développement continu, des tonalités rivales, enfin réconciliées, c'est, en germe, toute la symphonie allemande de la fin du siècle. S'étonner de voir ainsi s'annoncer, sous prétexte de description, des formes que nous avons coutume d'attribuer à la « musique pure », ce serait oublier que cette musique pure n'est qu'une entité métaphysique, qu'il n'y a pas d'œuvre sans sujet, et que réciproquement une œuvre qui tire tout son intérêt du sujet n'appartient pas à l'art. La musique à programme n'est valable que si elle peut se passer de programme, comme c'est le cas justement pour l'ouverture de *Zoroastre* ; une sonate ou une symphonie n'est vivante que si son auteur s'est proposé un autre objet que d'assembler des notes : des sentiments, éprouvés ou fictifs, des impressions, une vision, une sonorité même, entendue dans la nature, et qu'il veut représenter. La musique est, à l'égal de la poésie ou de la peinture, un art d'imitation ; mais nous n'avons pas besoin de connaître le modèle ; la beauté de l'effigie, son accent et son mouvement, nous en font deviner la véracité. Entre le poème symphonique le plus détaillé, et la symphonie la plus abstraite, il n'y a qu'une

différence de degré, non de nature. La symphonie que l'on nomme « classique », en particulier, est de nature dramatique ; c'est une intrigue de mélodies, un conflit de tonalités, avec des péripéties, un dénouement, et des divertissements qui sont des danses sans danseurs pour cette pièce sans acteurs. Il est donc naturel que Rameau, du jour où il n'a plus devant les yeux rien de matériel, trouve les lois fondamentales de ce genre [1].

Il ne lui a pas été donné d'aller au delà. C'est le dernier sommet ; plus loin, la nuit froide commence avec ces œuvres pâlissantes : *les Paladins, Abaris ou les Boréades*. Mais avant d'y descendre il a vu les premières lueurs d'une grande aurore. A-t-il deviné ce qu'elles présageaient ? Peut-être, car il méditait beaucoup ; mais il savait aussi qu'il n'était plus en son pouvoir d'exécuter ce qu'il concevait. « De jour en jour j'acquiers du goût, mais je n'ai plus de génie ». Ce fut le malheur de toute sa vie, d'arriver tard. Il donne la parfaite expression du goût classique français à l'instant même où l'on s'en détache, et il découvre de nouvelles formes de musique quand ses forces sont usées. Il a trop pensé,

1. Sur les essais qui en furent tentés en France un peu plus tard, voir Michel Brenet, *Histoire de la symphonie avec orchestre*.

trop tenu à se rendre un compte exact de tout; il a manqué d'imprudence. Aussi les forces du passé ont pesé sur lui : il regarde en arrière. Il termine, et par là même il arrête et il finit; rien ne peut venir après lui dans la voie parcourue jusqu'au bout. De là peut-être cette mélancolie, si austère d'abord, puis de plus en plus grave, enfin adoucie en résignation clémente, dont le murmure s'entend, pour qui prête l'oreille, à travers toute son œuvre, plus vague qu'un bruissement de feuillages, et c'est la vibration même de son âme. C'est la seule confidence qu'il ait laissé échapper; à peine ose-t-on l'écouter. Mais le charme poignant de sa musique vient de ce qu'il y a ainsi mêlé, sans le vouloir, de lui-même. Car il chante toutes les joies de la vie, ses grâces, ses tendresses, ses jeux et ses caprices, et dans le fond du cœur il se sent marqué pour la mort. Et c'est pourquoi cette musique de certitude et de clarté a cette résonance profonde qui la rend plus belle encore, adoucit la finesse aiguë du sourire, permet de soutenir l'éclat du regard.

Or, la force de son esprit est telle, que le seul progrès de sa pensée méthodique finit par le conduire loin des chemins battus, en plein avenir. Alors les nuages de tristesse s'élèvent, un souffle de bonté passe; mais déjà il semble se

survivre à lui-même. Il peut mourir : le premier en France, il a vu un ciel nouveau. Et c'est pourquoi, sentant son génie qui se paralyse, il est sans amertume : on imagine la fin de sa vie comme une désolation illuminée d'espoir.

BIBLIOGRAPHIE

I

BIOGRAPHIE DE RAMEAU

A. — *PRINCIPALES SOURCES CONTEMPORAINES*

Article nécrologiques dans :

La *Gazette de France* (17 septembre 1764) ;

Les *Annonces, Affiches et Avis divers* (26 septembre 1764) ;

Le *Journal encyclopédique* (septembre 1764) ;

L'*Avant-Coureur* (1er octobre 1764) ;

Le *Mercure de France* (octobre 1764) ;

Le *Nécrologe des hommes célèbres de France* (1765, article attribué à Palissot dans la Table de 1767).

Chabanon, *Eloge de M. Rameau*. — Paris, Lambert, 1764. In-8°.

Maret, *Eloge historique de M. Rameau, compositeur de la musique du cabinet du Roi, associé de l'Académie des sciences, arts et belles-lettres de Dijon*, lu à la séance publique de cette Académie, le 25 août 1765. — Dijon, Causse ; Paris, Delalain, 1766. In-8° 78 pp.

Dagoty, *Vie de Rameau* dans la *Galerie française ou portrait des hommes et des femmes célèbres qui ont paru en France*, 1771.

Decroix, *L'ami des arts ou la justification de plusieurs grands hommes*. — Amsterdam, 1776. In-8°, 233 pp.

L'Abbé de F... (de Fontenay), notice dans le *Dictionnaire des artistes*. — Paris 1776, t. II, p. 411 et suiv.

Decroix, Notice dans la *Biographie Michaud*. — Paris 1811, t. LII.

B. — *PRINCIPAUX TRAVAUX MODERNES*

Fétis, article de la *Biographie universelle des musiciens.*

Arthur Pougin, *Rameau, essai sur sa vie et ses œuvres.* — Paris, Decaux, 1876. In-32°, 142 pp.

Michel Brenet, *Notes et croquis sur Jean-Philippe Rameau.* — *Guide musical,* 23, 30 mars et 6 avril 1898.

Michel Brenet, *La jeunesse de Rameau.* — *Rivista musicale italiana,* 1902, II, p. 658 et 860 ; 1903, t. I, p. 62 et 185.

Henri Quittard, *Les années de jeunesse de Jean-Philippe Rameau.* — *Revue musicale,* février-juin 1902.

Lionel de la Laurencie, *Quelques documents sur Jean-Philippe Rameau et sa famille.* — *Mercure musical,* 15 juin 1907, p. 541. — Tirage à part, in-8°, 78 pp.

Lionel de la Laurencie. *Jean-Philippe Rameau.* — Paris, H. Laurens.

II

ÉCRITS THÉORIQUES

Traité de l'harmonie réduite à son principe naturel. — Paris, Ballard, 1722. In 4° 432 +17 pages.

Nouveau système de musique théorique, où l'on découvre le principe de toutes les règles nécessaires à la pratique, pour servir d'introduction au traité d'harmonie (l'ouvrage précédent). — Paris, Ballard, 1726. In 4°, 114 pp.

Examen d'une conférence sur la musique. — *Mercure,* octobre 1729, p. 2369.

Réponse à la réplique de l'auteur de la conférence. — *Mercure,* juin 1730, p. 1337.

Plan abrégé d'une nouvelle méthode d'accompagnement pour le clavecin. — *Mercure,* mars 1730, p. 489.

*Lettre de M***. à M***. sur la musique et l'explication de la carte générale de la Basse fondamentale* (anonyme). *Mercure,* septembre 1731, p. 2127 et suiv.

Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement pour le clavecin ou pour l'orgue, avec le plan d'une nouvelle méthode établie sur une mécanique des doigts que fournit la succession fondamentale de l'harmonie, et à l'aide de laquelle ou peut devenir savant compositeur et habile accompagnateur, même sans savoir lire la musique. — Paris, Boivin, 1732. In-4°, 63 pp.

Lettre au P. Castel, au sujet de quelques nouvelles ré-

flexions sur la musique. — *Mémoires de Trévoux*, juillet 1736, p. 1691 et suiv.

Génération harmonique, ou traité de musique théorique et pratique. — Paris, Prault, 1737. In-8°, 201 pp.

Démonstration du principe de l'harmonie, servant de base à tout l'art musical. Paris, Durand, 1750. In-8°, 112 pp. + XLVII pp. (Rapport des membres de l'Académie royale des Sciences).

Nouvelles réflexions sur la Démonstration du principe de l'harmonie, servant de base à tout l'art musical. — Paris, Durand et Pissot, 1752. In-8°, 85 pp.

Lettre de M. Rameau à l'auteur du Mercure. — *Mercure*, mai 1752, p. 75.

Réflexions de M. Rameau sur la manière de former la voix, d'apprendre la musique, et sur nos facultés pour les arts d'exercice. — *Mercure de France*, octobre 1752, p. 87.

Extrait d'une réponse de M. Rameau à M. Euler sur l'identité des octaves, d'où résultent des vérités d'autant plus curieuses qu'elles n'ont pas encore été soupçonnées. — Paris, Durand, 1753. In-8°, 41 pp.

Observations sur notre instinct pour la musique et son principe. — Paris, Prault, 1754. In-8°, 125 pp.

Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie (anonyme). — Paris, S. Torry, 1755. In-8°, 124 pp.

Suite des Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie (anonyme). — Paris, S. Torry, 1756. In-8°, 39 pp.

Réponse de M. Rameau à MM. les Éditeurs de l'Encyclopédie sur leur dernier avertissement. — Paris, S. Torry, s. d. (1757). In-8°, 54 pp.

Prospectus du Code de musique. — Paris, Durand, s. d. (1757), 1 feuillet in-8°.

Lettre à M. d'Alembert sur ses opinions en musique insérées dans les articles FONDAMENTAL et GAMME de l'Encyclopédie. — Paris, s. d. (1760). In-4°, 14 pp.

Réponse de M. d'Alembert à M. Rameau (p. 1-3) et *Réponse de M. Rameau à la lettre de M. d'Alembert qu'on vient de lire* (3-37). — Paris, s. d. In-12, 37 pp.

Code de musique pratique ou Méthodes pour apprendre la musique, même à des aveugles, pour former la voix et l'oreille, pour la position de la main avec une méchanique des doigts sur le clavecin et sur l'orgue, pour l'accompagnement sur tous les instruments qui en sont susceptibles, et pour le prélude, avec de nouvelles réflexions sur le principe sonore. — Paris, Imprimerie Royale, 1760. In-4°, 237 pp.

Lettre aux philosophes, concernant le corps sonore et la sympathie des tons. — *Mémoires de Trévoux*, 1762, p. 2035 et suiv.

D'Alembert a, comme on le sait, résumé le système de Rameau dans l'ouvrage suivant :

D'Alembert, *Eléments de musique théorique pratique suivant les principes de M. Rameau.* — Paris, David, Le Breton et Durand, 1752. In-8°.

III

OUVRAGES DE MUSIQUE

A. — *MUSIQUE RELIGIEUSE*

Les seuls motets de Rameau qui puissent lui être attribués avec certitude sont le motet *Laboravi*, qu'il cite en entier dans son *Traité de l'harmonie* (p. 340 et suiv.) et le motet *In convertendo*, dont nous avons un manuscrit autographe (Bibliothèque Nat., Rés. Vm[1] 2468), et savons en outre qu'il fut exécuté au Concert spirituel pendant le Carême de 1751.

B. — *CANTATES*

Aquilon et Orithie et le *Berger fidèle* ont été publiées, entre 1727 et 1731, selon les calculs très exacts de M. Michel Brenet (*Rivista musicale italiana*, articles cités plus haut), sous ce titre :

Cantates françaises à voix seule avec symphonie, composées par M. Rameau. Gravées par Roussel. Paris, chez M. Boivin, rue Saint-Honoré, à la Règle d'Or; M. Leclair, rue du Roule, à la Croix d'Or ; et l'auteur, rue des Deux-Boules.

On a retrouvé des copies de la cantate l'*Impatience*, dont parle Maret, et de la cantate *Thétis*, que Rameau nomme dans sa lettre à Houdar de la Motte.

C. — *MUSIQUE DE CHAMBRE*

Premier livre de pièces de clavecin composées par Monsieur Rameau, organiste des RR. PP. Jésuites de la rue Saint-Jacques et des RR. PP. de la Mercy. Gravées par Roussel, 1706. A Paris, chez l'Auteur, Vieille rue du Temple, vis-à-vis les Consignations, chez un Perruquier ; Roussel, graveur, au bout de la rue de la Parcheminerie, du côté de la rue de la Harpe ; Foucaut, rue Saint-Honoré, à la Règle d'Or. Prix : une pièce de trente sols neuve.

Pièces de clavessin, avec une méthode pour la méchanique

des doigts, où l'on enseigne les moyens de se procurer une parfaite exécution sur cet instrument, par M. Rameau. Paris, chez M. Boivin, M. Hochereau, et l'auteur, rue des Deux-Boules. S. d. (vers 1724 : le privilège est du 7 janvier de cette année). — Réédité en 1731 sous ce titre : *Pièces de clavecin avec une table pour les agréments.*

Nouvelles suites de pièces de clavecin, composées par M. Rameau, avec des remarques sur les différents genres de musique. Paris, chez M. Boivin, M. Leclair, et l'auteur, rue des Deux-Boules. S. d. (Entre 1727 et 1731, selon M. Michel Brenet).

Pièces de clavecin en concert, avec un violon ou une flûte et une viole ou un deuxième violon, par M. Rameau. Paris, chez la veuve Boivin, M. Leclair, et l'auteur, rue des Bons-Enfants, 1741.

Enfin la Bibliothèque Nationale (Rés. Vm[7] 550) possède le manuscrit autographe de la pièce *La Dauphine*, improvisée en 1747 à l'occasion du mariage du Dauphin avec Marie-Josèphe de Saxe.

D. — *ŒUVRES DE THÉATRE*

Les opéras et ballets suivants ont été édités, chez l'auteur et ses différents dépositaires (Boivin, Leclair, Prault, Duval) :

Hippolyte et Aricie ;
Les Indes Galantes (réduites à quatre grands concerts ; voir plus haut, p. 47) ;
Castor et Pollux ;
Les Talents lyriques ;
Dardanus ;
Les Fêtes de Polymnie ;
Pygmalion ;
Les Fêtes de l'hymen ;
Zaïs ;
Platée :
Zoroastre ;
La Guirlande ;
Acanthe et Céphise ;
Les Surprises de l'Amour (entrées séparées) ;
Les Sybarites ;

Toutes ces partitions ne donnent qu'une réduction de l'orchestre. Au contraire, les copies que nous possédons, tant pour les susdits ouvrages que pour ceux qui n'ont pas été édités, sont complètes ; mais on ne peut affirmer qu'elles représentent toujours la version primitive. Pour les *Paladins*, nous possédons un manuscrit autographe (Bibl. Nat., Rés. Vm[2] 120). — Un seul opéra s'est perdu : c'est *Linus*, joué

chez la Marquise de Villeroi, dont il ne subsiste plus qu'une partie de 1er violon, conservée à la Bibliothèque Nationale.

E. — *ÉDITIONS MODERNES*

Hippolyte et Aricie, les Indes Galantes, Platée, les Fêtes d'Hébé, Zoroastre et *Dardanus* ont paru dans la collection Michaëlis, réduites pour piano et chant par Ch. Poisot.

Les livres de clavecin de 1726 et 1731 ont été édités par Farrenc dans le *Trésor des pianistes*, t. I (1861) ; et le professeur H. Riemann a cru bon de disposer des pièces prises dans les différents recueils de clavecin en *Cinq suites*, publiées à Leipzig. Enfin M. Louis Diémer a réduit pour piano des fragments des *Boréades* dans les *Vieux Maîtres* (1897), dont le titre ne s'est jamais trouvé mieux justifié.

La seule édition complète des Œuvres de Rameau est celle qu'a entreprise la maison Durand, à Paris, sous la haute direction de M. Camille Saint-Saëns.

Ont déjà paru :

Tome I. — *Pièces de clavecin.*
Tome II. — *Musique instrumentale.*
Tome III. — *Cantates.*
Tomes IV et V. — *Motets.*
Tome VI. — *Hippolyte et Aricie* (orchestration et réduction au piano de Vincent d'Indy).
Tome VII. — *Les Indes Galantes* (Paul Dukas).
Tome VIII. — *Castor et Pollux* (Auguste Chapuis).
Tome IX. — *Les Fêtes d'Hébé* (Alexandre Guilmant).
Tome X. — *Dardanus* (Vincent d'Indy).
Tome XI. — *La Princesse de Navarre; les Fêtes de Ramire; Nélée et Myrthis, Zéphyre* (Paul Dukas).
Tome XII. — *Platée* (Georges Marty).
Tome XIII. — *Les Fêtes de Polymnie* (Claude Debussy).

Paraîtront successivement :

Le Temple de la Gloire, les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour, Zaïs, Pygmalion, Les Surprises de l'Amour, Naïs, Zoroastre, La Guirlande, Acanthe et Céphise, Daphnis et Eglé, Les Sybarites, Lysis et Délie, Anacréon, la Naissance d'Osiris, Les Paladins, Les Boréades.

TABLE DES MATIÈRES

La Vie 1
L'Esprit 99
L'Œuvre 133
Bibliographie 241

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN, 108, boulevard St-Germain, Paris (6e).

LES MAITRES DE LA MUSIQUE

ÉTUDES D'HISTOIRE ET D'ESTHÉTIQUE

Publiées sous la direction de M. Jean CHANTAVOINE

Chaque volume in-8° écu de 250 pages environ, 3 fr. 50

Publiés :

Palestrina, par M. Brenet. *4e édition.* — **César Franck**, par V. d'Indy. *8e édition.* — **J.-S. Bach**, par A. Pirro. *5e édition.* — **Beethoven**, par J. Chantavoine. *9e édition.* — **Mendelssohn**, par C. Bellaigue. *3e édition.* — **Smetana**, par W. Ritter. — **Rameau**, par L. Laloy. *3e édition.* — **Moussorgsky**, par M.-D. Calvocoressi. *2e édition.* — **Haydn**, par M. Brenet. *2e édition.* — **Trouvères et Troubadours**, par P. Aubry. *2e édit., revue et corr.* — **Wagner**, par H. Lichtenberger. *5e édition.* — **Gluck**, par J. Tiersot. *4e édition.* — **Gounod**, par C. Bellaigue. *3e édit.* — **Liszt**, par J. Chantavoine. *3e édition.* — **Hændel**, par R. Rolland. *4e édition.* — **L'art grégorien**, par A. Gastoué. *2e édition.* — **Lully**, par L. de la Laurencie. — **Jean-Jacques Rousseau**, par J. Tiersot. — **Meyerbeer**, par L. Dauriac. — **Schütz**, par A. Pirro. — **Mozart**, par H. de Curzon. — **Les créateurs de l'Opéra-Comique français**, par G. Cucuel. — **Victoria**, par H. Collet. — **Un demi-siècle de Musique française.** *Entre les Deux Guerres (1870-1918)*, par Julien Tiersot. — **Brahms**, par P. Landormy.

En préparation :

Grétry, par Pierre Aubry. — **Schumann**, par Victor Basch. — **Orlande de Lassus**, par Vanden Borren. — **Grieg**, par Georges Humbert. — **Chopin**, par Louis Laloy. — **Weber**, par Charles Malherbe. — **Berlioz**, par P.-M. Masson. — **Schubert**, par Gaston Carraud, etc., etc.

Année Musicale (L') publiée par MM. J. Chantavoine, L. Laloy, L. de la Laurencie, Michel Brenet. *1re année, 1911.* 1 vol. gr. in-8 ..... 10 fr.
— *2e année, 1912.* 1 vol. grand in-8 ..... 10 fr.
— *3e année, 1913.* 1 vol. grand in-8 ..... 10 fr.
ARRÉAT (Lucien). — **Mémoire et imagination** (*Peintres, musiciens, poètes et orateurs*). 3e édit. 1 vol. in-16 ..... 9 fr.
BAZAILLAS (A.). — **Musique et inconscience.** 1 vol. in-8 ..... 5 fr.
BONNIER (Dr Pierre). — **La voix. Sa culture physiologique.** *Théorie nouvelle de la phonation.* 4e édition. 1 vol. in-16, avec figures ..... 3 fr. 50
BRENET (Michel). — **Musique et Musiciens de la Vieille France.** 1 v. in-16. 3 fr. 50
CHANTAVOINE (Jean). — **Musiciens et poètes.** 1 vol. in-16 ..... 3 fr. 50
COLLET (H). — **Le mysticisme musical espagnol au XVIe siècle.** 1 v. in-8. 10 fr.
DAURIAC (L.). — **La psychologie dans l'opéra français** (Auber, Rossini, Meyerbeer). 1 vol. in-16 ..... 2 fr. 50
— **Essai sur l'esprit musical.** 1 vol. in-8 ..... 5 fr.
DUPRE et NATHAN. — **Le langage musical** 1 vol. in-8 ..... 3 fr. 75
FAUCONNET (A.). — **L'esthétique de Schopenhauer.** 1 vol. in-8 ..... 7 fr. 50
GUILLEMIN. — **Les éléments de l'acoustique musicale.** 1 vol. in-8 ..... 4 fr.
— **Génération de la voix et du timbre.** 2e édit. 1 vol. in-8 ..... 5 fr.
JAELL (Mme Marie). — **L'intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques.** 1 vol. in-16 avec figures ..... 2 fr. 50
LALO (Ch.) — **Esquisse d'une esthétique musicale scientifique.** 1 vol. in-8 (*Couronné par l'Institut*) ..... 5 fr.
LISZT (Fr.). — **Pages romantiques**, publiées avec une introduction et des notes par Jean Chantavoine. 1 vol. in-16 ..... 3 fr. 50
MARLIAVE (Joseph de). — **Études musicales.** 1 vol in-8 (*Couronné par l'Académie française*) ..... 3 fr. 50
RIEMANN (H.). — **Les éléments de l'esthétique musicale.** Traduit de l'allemand par G. Humbert. 1 vol. in-8 ..... 5 fr.
SERVIÈRES (Georges). — **Emmanuel Chabrier** (1841-1894). 1 vol. in-16. 2 fr. 50
VAUZANGES (L. M.). — **L'écriture des musiciens célèbres.** 1 vol. in-8 écu avec 48 reproductions d'autographes ..... 3 fr. 50

Bulletin de la Société française de Musicologie. Deuxième année. 4 numéros par an. — Le numéro ..... 2 fr. 50

Envoi franco au reçu de la valeur en mandat-poste.

213-19. — Coulommiers. Imp. Paul BRODARD. — 7-19.

927.81 R 14la
MUSIC
3 5002 00195 2428
Laloy, Louis
Rameau, par Louis Laloy.

ML 410 .R2 L16
Laloy, Louis, 1874-
Rameau

ML 410 .R2 L16
Laloy, Louis, 1874-
Rameau

165447

GE.STEC
CALFRED
NEW